أحمد عبد المعطى حجازى

طه حسين ورأس ميدوزا!

لماذا كان **طه حسين** منذ ظهر إلى الوجود هدفاً لكل هذه الآفات التى تكالبت عليه، وما زالت تتكالب عليه حتى الآن؟ آفة التخلف التى أفقدته بصره وهو طفل، وآفة التحجر التى واجهته فى الأزهر وطاردته فى الجامعة وهو طالب، وآفة الاستبداد التى فصلته من عمله وهو أستاذ، ثم هذه الآفة الأخيرة التى اجتمعت فيها كل الآفات، فأصبحت ردة ظلامية أو هجمة بربرية، انتظم فيها صحفيون مرتزقة، ومدّاحون هجاؤون محترفون متجولون، وعصابات مسلحة، وأحزاب غوغائية، ونظم سياسية بائدة تعتبر **طه حسين** عدوها المطلق، وتجرد عليه حملاتها بين وقت وآخر، وتطلبه جسما واسما، فى الحياة والموت، وفى الأرض والسماء، تريد أن تمحوه محوا، حتى فى صفحات الكتب وفى خلايا الذاكرة وخطرات العقول.

الجواب أن طه حسين هو بالفعل عدو هذه الآفات كلها، عدوها المطلق الذى لم يخفف الموت من عدائه لها بل زاده وأجّجه وزكاه.

والمفكر قد يلجأ فى الحياة إلى المجاملة، وقد يلجأ خصومه إلى المداراة ، فإذا رحل لم يبق منه إلا جوهره . والجوهر الباطن من **طه حسين** هو هذه القامة العالية، وهذا الجبين المشرق الصلب، وهذا العقل الفذ الشجاع، وهذه الابتسامة التى تصطرع فيها العذوبة والسخرية .. هذا الكيان العملاق الذى يسد الطريق على قطعان الليل الهاربة!

إنه برسيوس الذى أرسلته الآلهة ليقطع رأس ميدوزا، فانطلق وقد زودته أثينا بحكمتها الإلهية، وتمكن من الرأس البشع الشرير الذى كانت خصلات شعره الكثيف المنفوش أفاعى سامة تتلوى فاحة

جائعة، فقطعه وقدمه للآلهة التى وضعت صورته على درقتها رمزا لانتصار الحكمة على الشر والبشاعة.

وهكذا فعل **طه حسين**، فهو رمز بطولى للثقافة المصرية. لأنه الرجل الذى تصدّى للشر كله، ونذر حياته لاستئصال جذور الخرافة .

كان يعلم أن التخلف والجهل والتعصب والاستبداد رؤوس ثابتة بين كتفى شيطان واحد، وأنه إذا قطع رأساً سينبت مكانه غيره، لأن الأصل قائم، والجذور ممتدة، وأنه لن ينتصر على آفة واحدة من هذه الآفات إلا إذا أهوى عليها جميعاً بضربة تطيح بالرأس كله.

وأصل الشر هو الجهل الذى يتسلط على العقول فيطمسها، وعلى الأبدان فيمسخها ويسحقها، وعلى الأمة فيستعبدها ويحولها إلى قطعان من المعذبين فى الأرض.

وللجهل سدنة من العقول المنحطة، والأرواح الخائرة، والنفوس المريضة التى تصدت **لطه حسين**، كما تصدى لها هو مستعيناً بالعلم وحده، وهو أصل الخير كما أن الجهل هو أصل والاستبداد.

وليس العلم أن يستظهر المرء ما فى كتاب أو كتب، أو أن يتمكن من حل مسألة، أو تطبيق قاعدة، أو نسبة أثر حديث إلى أصل قديم. لا العلم هو الخروج عن تقليد أى عقل، والرجوع إلى العقل ذاته. لا نكتفى بمعرفة الصواب النظرى، بل لنعرف إلى أى جانب نقف، ولأى رأى ننحاز، ولنتعلم أن السؤال الذى نطرحه على النصوص هو ذاته السؤال الذى يجب أن نطرحه على الأفعال والنظم والوسائل والغايات.

هكذا نُحل العقل السائل محل الإجابات الجاهزة، ونخرج من العلم المحدود إلى الحكمة بمعناها الشامل، ومن الكلام إلى الفعل، ومن الوعظ المنافق إلى ضرب المثل بالسلوك الحى، فلا نطيق أجسادنا المستعبدة وقد صارت لنا عقول حرة، ونكره القبح والتفاهة كما نرفض الظلم والخطأ. وهكذا نكون جديرين بتمجيد الحضارة وتقديس الإنسان.

هذه هى سيرة **طه حسين** . سيرة رائدة فى معركة لم تنته حتى الآن. بل لقد اشتدّ أُوَارها بعد أن رحل بجسده، وأصبح عقلاً خالصاً، فإما أن يحقق انتصاره النهائى على البرابرة، وأما أن ينتصر عليه البرابرة، فنعود إلى عصور الظلام من جديد.

ونحن فى هذا العدد لا نؤرخ **لطه حسين**، بل نقف معه فى سيرته الجديدة ونرفع أعلامه، ونقول كما كان يقول.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكى نكون مع **طه حسين**، أو بالأحرى لكى يكون معنا، فالمعركة هى الآن معركتنا، علينا أن نبدأ سيرتنا الجديدة مع تراثه، فنقرأه قراءة صحيحة نتنبه فيها إلى ما غفلنا عنه من قبل، ونصحح ما أخطأنا فى فهمه، وتسرعنا فى الحكم عليه.

لقد قيل كلام كثير سهل حول تراجع **طه حسين** عن بعض آرائه، أو حول انبهاره بالغرب، أو حول رفضه لرابطة العروبة. وهناك من ظنوا أنهم تجاوزوا طه حسين لأنهم أصبحوا يلهجون بهذا القول أو سواه، ويرطنون بهذا الاسم أو غيره من الأسماء والأقوال التى ظهرت بعد **طه حسين**. وهناك غباء كثير، وتهافت كثير، وصغار كثير، تتيح كلها لهذه الظنون أن تفرخ، ولهذه الأكاذيب أن تتبدّى فى مسوح الحقيقة.

ونحن لا نقدس **طه حسين**، ولا نجعله فوق النقد. لكننا نتشكك جداً، ومن حقنا نسخر أيضاً، من أى نقد لا نثق فى علم صاحبه، أو فى خلقه، خاصة وقد ظهر لنا أن كثيراً ممن نقدوه، إما أنهم مخدوعون فى أنفسهم بما حصلوا عليه من قشور، أو أنهم مرتزقة مأجورون، وهم فى الوقت ذاته أدعياء.

والتمييز ضرورى بين الخطأ الجوهرى الذى يفسد السيرة كلها، والخطأ الجزئى الذى يجب أن نتبين مكانه فى السياق، لندرك طبيعته، ولنمتحن أثره، ونعرف إن كان ارتداداً ونكوصاً، أو أنه طرف فى جدل يتقدم إلى الأمام، ويتطور باستمرار، ويحافظ على منطلقاته الأساسية.

وسيرى قراء « **إبداع** » أن محورنا كله يدور حول هذا السؤال.

ونحن لا ندعى أننا قدمنا جواباً قاطعاً، أو حتى أحطنا بالسؤال من مختلف جوانبه. لا، وإنما حسبنا أننا نطرحه ونثيره، وننقله من الأوساط الأكاديمية إلى الحركة الثقافية الحية، وندعو المثقفين والقراء جميعاً إلى تجديد معرفتهم **بطه حسين**. وإلا فنحن لا نستطيع أن ننتسب للثقافة العربية الحديثة، ولن نستطيع أن نكسب معركتنا مع البرابرة الجدد دون أن نعرف **طه حسين** معرفة صحيحة، ترد إلينا تلك الروح التى انبعثت فيه فجعلته عدواً للانحطاط.

والمقام لا يتسع للوقوف عند كل مساهمة على حدة. لكنى لا أختم هذه الافتتاحية قبل أن أحيى ضيفاً عزيزاً علينا هو الفنان الكبير **صبرى راغب** الذى تتصدر لوحته التى رسمها **لطه حسين**، هذا العدد. لقد رسم روحه فى وجهه . ملأه بالتحفّز ،والشجاعة، والنبل، والكبرياء وجسّد فيه معنى النور، واستشعر حركة عقله وهو يهوى بسيفه على رأس ميدوزا.

هكذا ينبغى أن تنهض ثقافتنا من كبوتها. وهكذا يجتمع الكتاب والشعراء والفنانون ليقفوا تحت راية **طه حسين** ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مراد وهبة

ما العلمانية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أصل العَلمانية واحد فى اللغة العربية كما فى اللغة الأجنبية . فى اللغة العربية لفظ «عَلمانية» مشتق من «**عَلْم**» أى العالم . وفى اللغة الأجنبية مشتق من اللفظ اللاتينى Saeculum أى «**العالَم**» . ولكن ثمة لفظا آخر لاتينى يعنى العالم هو mundus والفارق بين اللفظين اللاتينيين أن لفظ Saeculum ينطوى على **الزمان** ، أما لفظ mundus فينطوى على **المكان** ، وهو لهذا يعنى باللاتينية أيضا لفظ cosmos أى **الكون أو الجمال والنظام** .

لفظ Saeculum يعنى إذن أن العالَم متزمن بالزمان ، أى أن له تاريخاً . أما لفظ mundus فهو يعنى أن التغير حادث فى العالم ، وليس حادثا لـ «العالم» ، وبالتالى ، فالعالم ثابت وليس له تاريخ . وبهذا المعنى فإن لفظ Saeculum ترجمة للفظ اليونانى aeonومعناه **العصر** أو **الفترة الزمنية** .

وهذه الازدواجية فى اللغة اللاتينية ، قد أفضت إلى مشكلة لاهوتية ، وهى الخلاف الحاد بين الرؤية المكانية للوجود عند اليونان، والرؤية الزمانية عند العبرانيين. فالعالم، عند اليونان، موجود فى مكان، والأحداث تمر فى داخل العالم، ولكن لاشئ يحدث « **للعالم** » . ومن ثم فليس لديهم **تاريخ للعالم**. أما عند العبرانيين فالعالم، فى جوهره، تاريخ، أى أن **العالم «متزمن»**.

هذا التناقض بين اليونانيين والعبرانيين، فى مفهوم العالم، قد تم رفعه فى العصر الوسيط، وذلك بتقديم العالم المكانى أو الدينى، على **العالم التاريخى** أو «**العلمانى**». وأصبح لفظ «**علمانى**» محصوراً فى معنى ضيق ؛ إذ أطلق على **الكاهن « الدينى »** الذى يتحمل مسئولية إدارةً ابيارشيةً، فيقال، فى هذه الحالة ، إن الكاهن قد « **تعلمن** » **secularized** . ثم اتسع استخدام اللفظ عندما استقل الأمبراطور عن بابا روما،

وتجسد الانفصال بين ما هو روحانى، وما هو علمانى، فى مؤسسات ، فانتقلت بعض المسئوليات من السلطة الكنسيّة إلى السلطة السياسية. وسمى هذا الانتقال بـ«العلمانية ».

بيد أن هذا الانتقال كان، فى جوهره، تعبيراً عن نقلة فكرية يمكن تحديدها بعام ١٥٤٣، وهو العام الذى صدر فيه كتاب العالم الفلكى **كوبرنيكوس** وعنوانه **«فى الحركات السماوية »**، والذى جاءته نسخة مطبوعة منه وهو على فراش الموت . لم يعد فيه الإنسان مركز الكون، ولم يعد الكون يدور على الإنسان. فقد ورد فى هذا الكتاب، أن بقاء أكبر الأجرام ثابتاً على حين تتحرك حوله الأجرام الصغرى أفضل من دوران الأجسام جميعا حول الأرض، لأننا إذا افترضنا الأرض متحركة، وهى المكان الذى نشاهد منه الحركات السماوية حصلنا على صورة للعالم أبسط من الصورة المبنية على افتراض الأجرام السماوية هى المتحركة . وفى مارس ١٦١٦ قرر ديوان الفهرست (محكمة التفتيش) تحريم كتاب كوبر نيكوس. وفى عام ١٦٣٢ أذاع جليليو كتابه المشهور «**حوار يدور على أهم نظريتين فى العالم** » يدحض فيه نظرية بطليموس ، ويدعو إلى نظرية كوبرنيكوس، فصودر الكتاب، واستدعى جليليو إلى روما للمثول أمام ديوان التفتيش لمحاكمته فانكر وأقسم وهو راكع على ركبتيه، ثم وقع بإمضائه على صيغة الإنكار والقسم. ويروى أنه بعد التوقيع ضرب الأرض برجله وقال «ومع ذلك فهى تدور».

بيد أن الفكر العلمانى لم يقف عند حد الثورة العلمية، بل تجاوزه إلى الثورة الدينية التى سميت بـ «الإصلاح الدينى» . والإصلاح الدينى يعنى «الفحص الحر للإنجيل» ، أى «تأويل» النص الدينى من غير معونة من سلطة دينية، ولوثر هو رائد هذا الإصلاح. يقول «يرغب الرومانيون فى أن يكونوا هم وحدهم المتحكمين فى الكتاب المقدس مع أنهم لم يتعلموا شيئاً من الإنجيل في حياتهم العامرة.وهم يفترضون أنهم وحدهم أصحاب السلطان ويتلاعبون أمامنا بالألفاظ فى غير خجل أو وجل ، وفى محاولة لإقناعنا بأن البابا معصوم من الخطأ فى أمور الإيمان ... وإذا كان ما يدعونه حقا فما الحاجة إلى الكتاب المقدس؟ وما نفعه؟... ولهذا فإن دعواهم بأن البابا وحده هو الذى يفسر الإنجيل خرافة مثيرة للغضب» (١) .

بل إن الفكر العلمانى تجاوز الحد العلمي والدينى إلى الحد السياسى بريادة مكيافلى. وفكرته المحورية تدور على أن السياسة لا تستند إلى قيم دينية أو قيم أخلاقية مطلقة، وإنما إلى المصلحة والمنفعة.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى روسيا بزغت العَلمانية فى نهاية القرن الخامس عشر (فى عهد ايفان الثالث)، ونضجت فى عهد بطرس الأكبر، عندما فقد الثقة فى رجال الدين المسيحى. فبعد موت البطريرك **أدريان** عارض بطرس الأكبر فى إجراء انتخاب لاختيار بطريرك جديد، فعيّن مجلساً لإدارة الكنيسة التى خضعت لسيادته. وحلت أيديولوجيا جديدة محل الأيديولوجيا الكنسية تحتقر الأساليب القديمة فى العادات والأفكار، والسخرية من التراث ، والدفاع عن الإبداع والإصلاح الجرىء، ونقد النظام الاجتماعى وتوفير ما هو طبيعى.

(١) Becker (ed), German Humanism and Reformation (New York, Continuum, 1982, pp . 157 - 58 .

وإثر بزوغ هذه الثقافة العَلمانية تأزم الوعى الكنسى، وكان الخروج من الأزمة هو الكشف عن طريق جديد للنشاط الكنسى، سمى بـ «العَلمانية» فى إطار الوعى الكنسى، وبمقتضاه اغتربت الكنيسة عن الدولة، وانحصر مجال الكنيسة فى مجال الحياة الجوانية للفرد.

وفى إطار هذا الوعى الجديد أسس **سكافاردونا** فلسفة مسيحية علمانية. كان عضواً فى الكنيسة ولكنه كان حرا فى تفكيره. رفض التفسير الحرفى للإنجيل، وانحاز للتأويل الرمزى فانتهى إلى وحدة الوجود. ومن وحدة الوجود انتهى إلى إنكار الثنائيات المتضادة (الخير والشر، الحياة والموت ..) فهذه الثنائيات قائمة فى مجال التجربة، ولكنها لا تنطوى على أى معنى ميتافزيقى؛ بمعنى أن هذه المتناقضات التجريبية تتلاشى فى المجال الصوفى.

بيد أن الثقافة العلمانية خارج الكنيسة، كانت أقوى وأشد، ومن روادها **ناتيشف**. نقطة البداية عنده، علمنة الحياة، أى تحريرها من السلطة الكنسية، ومعارضة الله بالكنيسة، وذلك أن الكنيسة تحرم الإنسان مما يحلله القانون الإلهى. ولهذا يرى **ناتيشف** ضرورة إذعان الكنيسة للدولة، وعندئذ يمكن تحقيق استقلال الحياة « **العلمانية** » التى تستند إلى « القانون الطبيعى[٢]

(٢) Zenkovsky, A History of Russian Philosophy (London, Routledge and Kegan Paul, transl. George Kline, 1963, pp. 70-99.

وقد انعكس تأثير العلمانية على اللاهوت المسيحى، فإذا بأواخر الخمسينيات من القرن العشرين تفرز فيه العلمانية حركة لاهوتية جديدة سميت بـ « **اللاهوت العلمانى** » ومن روادها **توماس التيزر، ووليم هاملتون وجبريل فاهانيان**، وبزوغ هذا اللاهوت العلمانى مردود إلى الثورة العلمية والتكنولوجية، وإلى أنها ترفض تقبل أى عناصر خفية فى الوجود الإنسانى على النحو الذى تقبله المسيحية التقليدية.

وقد واكب بزوغ اللاهوت العلمانى رفض الفصل بين ما هو مقدس وما هو علمانى، أو بالأدق تكييف المقدس للعلمانى بدعوى أن فعل الله **محايث وباطن** فى المجال الاقتصادى، كما هو **محايث وباطن** فى المجال الكنسى.

وفى النصف الأول من القرن العشرين نشأت المدرسة الفرنسية فى علم الاجتماع بريادة **إميل دوركايم** الذى ركز فى أبحاثه على المقدس فى مواجهة العلمانى؛ إذا ارتأى أن جميع المعتقدات الدينية المعروفة تفترض تقسيم العالم إلى مجال مقدس ومجال علمانى. ويرى **درو كايم** أن ليس ثمة كيان أو موضوع أو حادث هو مقدس، ذلك أن المقدس إن هو إلا تعبيرات أخلاقية ورمزية، وإن هو إلا إسقاط لجماعة اجتماعية. ومعنى ذلك أن العمليات الاجتماعية تولد المقدس وتصونه. ومن ثم فإن تعريف **دور كايم** للمقدس يشير إلى أسلوب التفكير فى العلم وفى المؤسسات الاجتماعية.

بيد أن هذا التعريف، هو على الضد من رؤية **ماكس فيبر** إلى المقدس، من حيث هو متجسد فى المؤسسات الدينية وإلى ضرورة فحصه فى علاقته

بالمؤسسات الاجتماعية الأخرى . ومن هذه الوجهة فإن التعارض بين المقدس والعلمانى من حيث مصدر التغير الاجتماعى، قد أصبح من أدوات تحليل الأديان التاريخية والمعاصرة . وهذا التناول من قبل **ماكس فيبر** هو الذى أفضى إلى الجدل الحاد الذى نشأ بين علماء الاجتماع المغربيين واللاهوت فى الستينيات من هذا القرن .

ففى عام ١٩٦٥ صدر كتاب **لهارفى كوكس** عنوانه « **المدينة العلمانية** » دار عليه جدل حاد وقد صدر هذا الجدل فى كتاب بعنوان « جدل حول المدينة العلمانية » (١٩٦٦) . والعلمانية، عند **كوكس**، تعنى انتقال المسئولية من السلطة الكنسية إلى السلطة السياسية . ثم هى عملية تاريخية يتحرر فيها المجتمع من القبضة الدينية والرؤية الميتافزيقية . وتأسيساً على ذلك يميز **كوكس** بين الإنسان العلمانى والإنسان ما قبل العلمانى .

الإنسان ما قبل العلمانى يحيا فى عالم من الأرواح الخيرة والشريرة . والواقع عنده، مشحون بقوة سحرية إما نافعة وإما ضارة . والسحر، هنا، رؤية كونية . فالأديان السومرية والمصرية والبابلية ليست إلا شكلاً من أشكال السحر، التى توحد بين الإنسان والكون . فالتاريخ محكوم بالكسمولوجيا (علم الكون) ، والمجتمع بالطبيعة، والآلهة والبشر أجزاء من الطبيعة .

أما الإنسان العلمانى فقد نشأ، عند **كوكس**، مع بداية الديانة اليهودية، حيث انفصلت الطبيعة عن الله، وانفصل الإنسان عن الطبيعة، ومن ثم انتفت الرؤية السحرية للطبيعة على أنها تشبه الآلهة. وهذا التحرر للطبيعة هو شرط أساسى لتطور العلم الطبيعى، وشرط أساسى لنشأة الثقافة العلمية . ولهذا فإن استيراد التكنولوجيا ليس كافياً لرفع التخلف عن الثقافة؛ إذ لابد للثقافة من أن تكون علمية . ولهذا فلا أحد يحكم بالحق الإلهى فى المجتمع العلمانى . أما فى المجتمع المحكوم مباشرة برموز دينية فإن التغير الاجتماعى والسياسى أمر محال، وبالتالى فإن هذا التغير يستلزم نفى القداسة عن السياسة . وعدم نفى هذه القداسة يفضى إلى حدوث توتر بين الدين والنظام الاجتماعى .

يبقى النظر فى العلمانية لدى العالم الثالث . وخير محلل لها هو عالم الاجتماع الأمريكى **بيتر برجر** . وفى رأيه أن الدولة الصناعية الحديثة قد أحدثت تغيرات دينية فى المجتمعات غير الغربية وأنها قد أسهمت فى نشر العلمانية . أما عالم الاجتماع الإنجليزى **بريان ولسن فيرى** أن انهيار السلطة التقليدية والمعتقدات الدينية مردود إلى الهيمنة **الاستعمارية** و « **الاستغراب** » .

بيد أن هذا الافتراق بين **برجر وولسن** ينطوى على اتفاق يدور على أن العلمانية فى مجتمعات العالم الثالث مستوردة نتيجة لاتجاه هذه المجتمعات إلى التصنيع، وإلى التحديث المواكب للتصنيع . ويمكن رصد ثلاث سمات للتحديث .

(١) نفى القداسة أى استبعادها من تحديد العالم الاجتماعى

(٢) انفصال المؤسسات الدينية عن المؤسسات العلمانية.

(٣) تحول المعرفة الدينية إلى المجال العلمانى .

وتأسيساً على هذه السمات، يعيد الأفراد النظر فى المعتقدات الدينية بحيث تواكب متطلبات التحديث .وحيث أن أديان القبائل فى أفريقيا وآسيا لا تقر هذا الفصل بين ما هو مقدس، وما هو علمانى، فقد أفضى ذلك إلى

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

مشكلات حادة . فالمجال السياسى محكوم بالمعتقدات الدينية والرموز المقدسة. والحركات التى تحاول تغيير هذه المعتقدات، أو هذه الرموز موضع ريبة وشك من قبل الأنظمة الجديدة .

أما العالم العربى والإسلامى الذى هو جزء من العالم الثالث فالعلمانية فيه ليست مقبولة ، يشهد على ذلك كتاب « **الإسلام وأصول الحكم** » للشيخ **على عبد الرازق** (١٩٢٥) . فى هذا الكتاب يعلن المؤلف تأثره بفيلسوفين إنجليزيين هما **هوبز** و **لوك**، وهما من الداعين إلى نظرية العقد الاجتماعى .

والعقد الاجتماعى، عند **هوبز** مردود إلى طلب الإنسان للسلام ، وشرط السلام تنازل كل فرد عن حقه المطلق فى حال الطبيعة لصالح سلطة مركزية تعمل لخير الشعب، فتحل الحياة السياسية محل الطبيعة، وهذا العقد يلزم عنه التسامح، ولهذا يدعو **لوك** إلى وجوب الفصل بين الدولة والكنيسة، ذلك أن هدف الدولة الحياة الأرضية، وهدف الكنيسة الحياة السماوية. وتأسيساً على هذا التأثر بهذين الفيلسوفين ينكر الشيخ **على عبد الرازق** الخلافة، من حيث هى مفهوم دينى. يقول « الواقع المحسوس الذى يؤيده العقل، ويشهد به التاريخ قديما وحديثا أن شعائر الله تعالى ومظاهر دينه الكريم لا تتوقف على ذلك النوع من الحكومة الذى يسميه الفقهاء خلافة، وعلى أولئك الذين يلقبهم الناس خلفاء ... والواقع أيضا أن صلاح المسلمين فى دنياهم لا تتوقف على شىء من ذلك . فليس بنا من حاجة إلى تلك الخلافة لأمور ديننا ولا لأمور دنيانا » .

ثم هو ينكر الربط بين الدين والدولة . يقول « إن السلاطين قد روجوا لهذا الخطأ الذى ساد بين الناس من أن الخلافة مركز دينى ليتخذوا من الدين درعا يحمى عروشهم، وتزود الخارجين عنهم . وما زالوا يروجون له من طرق شتى، حتى أفهموا الناس أن طاعة الأئمة من طاعة الله وعصيانهم من عصيان الله . ولم يكتفوا بذلك بل جعلوا السلطان خليفة الله فى أرضه .

وإثر صدور الكتاب بهذا التوجه العلمانى اهتز الرأى العام، وثار طلبة الأزهر، فحوكم الشيخ **على عبد الرازق** أمام هيئة كبار العلماء ، التى أصدرت حكمها بإخراج الشيخ **على عبد الرازق** من زمرة العلماء . وأيد هذا الحكم الشيخ **محمد رشيد رضا** تلميذ الشيخ **محمد عبده** فى مجلة « **المنار** » متهما الشيخ **على عبد الرازق بالإلحاد والزندقة** .

هذا عرض مكثف للعلمانية فى عالم اليوم نخلص منه إلى تعريف العلمانية ليس بأنها « الفصل بين الدين والدولة » لأن هذا الفصل معلول للعلمانية، إنما هذا الفصل هو « التفكير فى النسبى بما هو نسبى وليس هو مطلق » . وهذا هو تعريفنا للعلمانية .

محمود أمين العالم

قراءات جديدة
لـ «يونانى فلا يقرأ»

فى فبراير ١٩٥٤ ـ أى منذ أربعين عاما تقريبا ـ كتب الأستاذ الدكتور **طه حسين** مقالا بجريدة الجمهورية بعنوان **«يونانى فلا يُقرأ»**. وكان هذا المقال ردًا على مقال للدكتور **عبدالعظيم أنيس** وكاتب هذه السطور، عنوانه: **«الأدب بين الصياغة والمضمون»**، يعارضان فيه مقالا للدكتور **طه حسين** حول **«صورة الأدب ومادته»**. ومنذ ذلك الحين، وحتى اليوم، لم تتوقف الكتابات حول هذه المعركة النقدية القديمة، وإن اتسعت عندما أصبح مقال **«الأدب بين الصياغة والمضمون»** فصلا فى كتاب بعنوان: **«فى الثقافة المصرية»** صدر عام ١٩٥٥ فى بيروت. ولم يكن هذا الكتاب ـ فى الحقيقة ـ أكثر من تجميع لبعض مقالات متفرقة، تفضل بالمبادرة إلى تجميعها الأستاذ **محمد إبراهيم دكروب**، والدكتور **عبدالعظيم أنيس** الذى كان فى بيروت آنذاك. وهكذا أصبح هذا الكتاب دون أن يقصد كاتباه، عنوانا لمذهب فى النقد الأدبى المعاصر. ولقد اختلفت وتفاوتت الكتابات والتعليقات حول **هذا الكتاب** طوال هذه الأربعين سنة الماضية بين دراسات نقدية موضوعية تستهدف التعميق والتطوير، وبين كتابات تعبر عن رفض ودحض واستخفاف وتسفيه، بل وإدانة أحيانا. وعندما صدرت للكتاب طبعة ثانية فى المغرب عام ١٩٨٨ ووجدنا أنها غير دقيقة، رأينا أنه من الضرورى أن ننشر طبعة ثالثة للكتاب. فكانت طبعته القاهرية عام ١٩٨٩ التى حرصنا أن نضيف إليها مقدمة، نتساءل فيها عن أين نحن من هذا الكتاب اليوم، وأين هو منّا، ونحاول أن نوضح بعض مفاهيم الكتاب فى السياق السياسى والاجتماعى الذى نشأ فيه، وأن نناقش بعض ما تعرض له الكتاب من نقد سواء كان سلبيا أو إيجابيا. على أنه فى السنوات الأخيرة ظهرت اتجاهات نقدية وفكرية جديدة، تناولت الكتاب تناولا مختلفا. ولهذا رأيت أنه قد يكون من المفيد، بمناسبة احتفالنا بالذكرى المتجددة للدكتور **طه حسين**، بمرور عشرين عاما على وفاته، أن أقوم بتوضيح هذا

«**اليونانى الذى لم يُقرأ**» حتى اليوم قراءة موضوعية منصفة عند بعض الدارسين والكتاب. ولست أقصد من هذا تكريسا لمنهج الكتاب، أو لمفاهيمه، أو الزعم بصحتها المطلقة. فما أشد ما نختلف اليوم مع كثير مما جاء فى هذا الكتاب، وخاصة فى جوانب من مقالاته النقدية التطبيقية. وإنما أقصد - كما ذكرت - مجرد توضيح وإبانة لرؤيتنا المنهجية النقدية فى إطار السياق الذى كتبنا فيه مقالاته، دون أن أتجاوز ذلك إلى ما كتبناه بعد ذلك من نقد قد يكون تطويرا وتعميقا لهذا الكتاب الأول. على أنى سأقتصر على مناقشة ثلاث قراءات أخيرة لكتاب «**فى الثقافة المصرية**»، أو لهذا «**اليونانى الذى لم يقرأ**»، ففى بعضها ما يتعلق بالدكتور طه حسين نفسه مفكرا أو ناقدا.

١ - يونانى يتنكر للعقلانية والديمقراطية:

القراءة الأولى لا تتوقف عند حدود النقد الأدبى، وإنما تتجاوزه إلى الموقف الفكرى والسياسى لكاتبىْ «**فى الثقافة المصرية**»، من الدكتور **طه حسين**. وهذه القراءة هى للكاتب المسرحى الأستاذ **سعدالله ونّوس** نشرها فى مقدمة الكتاب الأول «**لقضايا وشهادات**» المكرّس للدكتور **طه حسين** والذى صدر عن مؤسسة **عيبال** للدراسات والنشر عام ١٩٨٩. والكتاب بالغ القيمة بما احتواه من دراسات عميقة على اختلاف توجهاتها ومناهجها. وفى مقدمة الكتاب يعرض الأستاذ **ونّوس**: «**لما أصاب الدكتور طه حسين من انزواء، وما أصاب فكره من تهميش بسبب ثورة يولية ١٩٥٢ - وموقفها المعادى للديمقراطية. وبرغم أن مشروع طه حسين - كما يقول - كان يمكن أن يفيد الثورة حين تبلورت ملامحها التقدمية، وبدأت تخوض معارك مصيرية مع اليمين السافر أو المتسربل بأردية الدين، ولكن فكرها التوفيقى ومنهجها البرجماتى وضيق أفقها، كل هذا منعها من الإفادة من مشروع طه حسين**».

ثم يضيف الأستاذ **ونّوس** : «**ولم يقتصر الأمر على ذلك بل إن بعض المثقفين الذين نشأوا مع الثورة وجعلوا «ميثاقها» دليلا ملهما للكتابة والعمل، لم يتورعوا عن المطالبة بسن القوانين التى تلغى وتلاحق الإقطاع الفكرى - وطه حسين أكبر رموزه - بعد أن صفت الاقطاع الزراعى**».

ويشير الأستاذ **ونّوس** فى ذلك إلى كتاب «**الإقطاع الفكرى وآثاره**» للدكتور **عبدالحى دياب** الذى صدر فى مصر عام ١٩٦٣. والأستاذ **ونّوس** يعرض لهذا الكتاب باعتباره مثالا على الجحود الذى عومل به **طه حسين** بعد الثورة. ثم لا يلبث ان يتساءل: هل كانت حركة يوليه وما تلاها هى المسئول الوحيد عن تهميش **طه حسين**؟ ألم يشارك فى عملية التهميش هذه جيل من المثقفين التقدميين، ملأ ساحاتنا الثقافية فى الخمسينيات بعباراته الجديدة، وحماسته المتقدة وتصنيفاته المسرفة؟ ويجدُ دليله فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» الذي صدر عام ١٩٥٥. كيف؟ ذلك أنه الكتاب الذى : «**يعلن ما يشبه القطيعة المعرفية ويجبُ ما قبله كما جبّت ثورة يوليه التاريخ الذى أفضى إليها، وهو الوعى الثقافى الشامل الذى يتقض الوعى الزائف الذى ساد الحياة الثقافية قبل صدور الكتاب**».

وفى الفصل الأول من فصول كتاب «**فى الثقافة المصرية**» الذى يحاول أن يحدد معالم ومشخصات الثقافة المصرية يؤكد هذا الفصل فى فقرة من فقراته أن الدراسة الجادة لم تمسَّ بعد هذا الموضوع برغم أهميته البالغة ويضيف الفصل: «**حقا، لقد أفرد له الدكتور طه حسين سطورا فى نهاية كتابه عن مستقبل الثقافة، ولكنها سطور غامضة غائمة، واكتفى الدكتور طه بأن يقرر أن لمصر مذهبها الخاص فى التعبير ومذهبها الخاص فى التفكير**».

ومن هذه الفقرة يسارع الأستاذ **ونّوس** إلى استخلاص: «**ان الكاتبين لا يترددان** فى ازدراء **السفر الثقافى الإشكالى الذى كتبه** طه حسين عام **١٩٣٧ وأعنى مستقبل الثقافة واختزاله** إلى مجرد **سطور غائمة غامضة**».

ثم يمضى فيقدم **تلخيصا سريعا** لما تضمنه كتاب الدكتور **طه** من مشروع حضارى متكامل يتمثل فى عناوين فصوله. ولا أدرى كيف لم يتبين الأستاذ **ونّوس** أننا لا نتحدث فى تلك الفقرة من كتابنا عن برنامج تعليمى أو ثقافى **هو** ما تضمنه كتاب «**مستقبل الثقافة فى مصر**»، وإنما كنا نعالج موضوعا **هو: هل** هناك خصوصية للثقافة المصرية؟ ما دلالتها **وما** مشخصاتها؟ لقد أشار **الدكتور طه حسين** فى مقدمة كتابه «**مستقبل الثقافة**» إلى الاعتدال والتوسط الذى تتميز به الثقافة المصرية والاعتدال المصرى عامة «**الذى يشتق من اعتدال الجو ويأبى على الحياة الإنسانية أن تسرف فى التجديد**»، كما أشار إشارة سريعة كذلك فى نهاية كتابه، ولكن كتابه لم يعالج بالفعل موضوع مشخصات الثقافة المصرية. وإنما عالج الثقافة، وبالأحرى التعليم من زاوية أخرى. وليس فى هذا الإقرار الموضوعى أىَّ ازدراء أو تهميش **لطه حسين**. وليس فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» أى إشارة تحمل ازدراء لكتاب الدكتور **طه حسين**، بل على العكس من ذلك تماما، فلوكان الأستاذ **ونّوس** قرأ الفصل الذى كرسه الدكتور **عبدالعظيم أنيس** للرواية المصرية فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» لقرأ قوله عن «**الأيام**» بأنها «**لا تحمل معالم الرواية من الناحية الفنية فى قليل أو كثير ولكنها تحمل كلمة المستقبل الذى يتطلع إليه الكثيرون من المثقفين**». ونقرأ قوله عن كتاب الشعر الجاهلى «**فطه حسين يدفع بكتاب الشعر الجاهلى ليقدم منهاجا فى الثورة الفكرية**» (فى الثقافة المصرية، الطبعة الثالثة، ص١٠٨ ـ ١١٠).

لم يكن فكر طه حسين **العقلانى والديمقراطى** والعلمى إذن موضع ازدراء وتهميش من جانب كتاب «**فى الثقافة المصرية**»، كما يخلص إلى **هذا** الأستاذ **ونّوس** من فقرة تتعلق بالحديث عن مفهوم الثقافة وخصوصيتها المصرية.

ولكن الأستاذ **ونّوس** يكتشف نصّين آخرين ليؤكد دعواه. النص الأول تقول فيه: «**ونحن نحب أن نقرر أولا أن ما نتهم به حركتنا النقدية من تغليب للجانب الاجتماعى، إنما يرجع إلى ما أشاعه هؤلاء الأدباء القدامى من فهم قاصر لهذه العلاقة بين صورة الأدب ومادته. وما يتميز به أدبهم من جمود وانفصال عن حركة الحياة، وما رسّبوه فى**

ARCHIVE

وجداننا من قواعد نقدية فجّة لا تفضى بالإبداع الفنى إلا إلى أزقة مقفلة».

أما النص الثانى فنقول فيه: «**فمن واجب الأديب الواقعى أن يكون ذا فهم متكامل للمجتمع كوحدة، وعلى بينة من القوى التى تتصارع فى أحشائه (...) ولا يكفى أن يكون فهم الأدب متكاملا. وإنما ينبغى أن يكون فهما متطورا كذلك. هذه هى النظرة الوحيدة التى تحترم حياة الإنسان وتؤمن بمستقبله. وهى نظرة تجعل من صناعة الأدب رسالة ومن الأدب رسولا مسئولا**».

والأستاذ **ونّوس** يعلق على النص الثانى بأنه مستلّ وبامتثال حماسى من أطروحات **جدانوف**. ويضيف: «**ونحن نعرف ما آلت إليه أطروحات جدانوف وما سببته من عقم وهزال فى التجربة الأدبية إبان عصر ستالين**»..

ولكنه سرعان ما يتحفظ على كلامه هذا قائلا: «**وربما كانت المناداة بالواقعية فى ذلك الوقت إثراء لحركة الأدب والنقد معا**». ما أريد أن أناقشه حتى فى هذا التحفظ، هو أن الأمر لا يتعلق «**بذلك الوقت**» فحسب فى تقديرنا، فضلا عن أن القول بمسئولية الأدب والأديب، لا يعنى خطأ هذه المقولة لأن **جدانوف** قال بها، ولا يعنى أن هذه المقولة هى التى سببت عقم وهزال التجربة الأدبية. ولكن ما يظل غامضا ومحيرا بالنسبة للأستاذ **ونّوس** كما يقول هو «**كيف توصل الكاتبان إلى أن تبنّى الواقعية يقتضى الافتراق عن، تجربة طه حسين ونقضها، وفوق ذلك كيف وجدا الصلف الكافى لوصفه بالجمود والانقطاع عن الحياة والفجاجة**». أما اتهام الأستاذ **ونّوس** لنا بالصلف لوصفنا الدكتور **طه** بالجمود والفجاجة. فالأمر لم يكن يتعلق فى الحقيقة **بطه حسين** وإنما بالأدباء القدامى عامة، وإن كان بالطبع يمسّه بشكل غير مباشر. والتعبير غير لائق بغير شك، وفيه الكثير من المغالاة والاستعلاء. ولكنه كان جزءا من إطار المعركة النقدية التى كانت محتدمة فى ذلك الوقت، ويختلط فيها الموقف الأدبى بالموقف السياسى والاجتماعى.

أما القول بأن تبنى الواقعية يقتضى الافتراق عن تجربة طه حسين **ونقضها**، فما أبعده عن الحقيقة. وهو ناجم عن خلط الأستاذ **ونّوس** بين قضية النقد الأدبى التى كانت موضع كلامنا واختلافنا، ومازالت حتى اليوم، مع الدكتور **طه حسين**، والقضية المعرفية والعقلانية والديمقراطية التى تتمثل فى دراسات الدكتور **طه حسين** الأدبية والعلمية ومفاهيمه ومواقفه من قضايا العلم والتعليم والحريات والعدالة الاجتماعية، التى كنا وما نزال نكن لها كل تقدير. ولهذا ما أشدّ تجنّى وسوء ظن الأستاذ **ونّوس** عندما يقوم بمماثلة خلافنا حول قضية فى النقد الأدبى مع الدكتور **طه حسين** عام ١٩٥٤، بكتاب الدكتور **دياب** الذى نشره عام ١٩٦٣ والذى كان يهاجم فيه عقلانية الدكتور **طه** وديموقراطيته وعلمه هجوما مبتذلا متخلفا. ولكن يبدو أن صاحب الكتاب التوثيقى «**قضايا وشهادات**» يتجاهل أو يجهل ماذا كان عليه موقفنا من ثورة يوليه عام ١٩٥٤، وماذا كانت عليه الأوضاع السياسية السائدة آنذاك. لا أريد أن

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

أدخل فى تفاصيل عديدة ولكن حسبى القول بأن ثورة يوليه فى هذه المرحلة كانت على علاقة طيبة ملتبسة ومشبوهة بأمريكا وكانت تفرض مناخا من التعسف والقمع على الحياة السياسية المصرية، كان من بعض مظاهره شنق عاملين طليعيين من عمال **كفر الدوار**. وكان الواقع المصرى محتدما بالصراع السياسى والطبقى والوطنى. فى هذا الإطار كتبنا هذه المقالات التى يضم أغلبها كتاب فى الثقافة المصرية، والتى تغلب عليها أحيانا الرؤية السياسية بل الطبقية على طابعها الأدبى، لأنها فى الحقيقة كانت جزءا من المعركة الوطنية والديمقراطية آنذاك. أين كنا نكتب هذه المقالات؟ كنا نكتبها فى جريدة وفدية تمثل المعارضة الحاسمة للسياسة السائدة. ومع كل احترامنا للدكتور **طه حسين**، فقد كان يرد على هذه المقالات فى جريدة **الجمهورية**، أى المنبر الرسمى لسلطة يوليه آنذاك. وكذلك كان يرد علينا الأستاذ **العقاد** بل يفضح شيوعيتنا - كما كان يقول - فى جريدة **أخبار اليوم** التى كانت تساند الثورة. لم يكن ما كتبناه إذن آنذاك تهميشا سياسيا وفكريا للدكتور **طه حسين** أو دعما لاستبدادية ثورة يوليه ومعاداتها للديمقراطية كما يزعم الأستاذ **ونّوس**، بل على العكس من ذلك تماما. فلقد كنا نحن المهمّشين، الذين نفصل من جامعاتنا فى هذا العام بالذات عام ١٩٥٤ مع غيرنا من قوى اليسار والقوى الإخوانية، ثم لا نلبث أن تغيّبنا السجون. وعندما كتب الدكتور **دياب** ما كتب عام ١٩٦٣ كنا مانزال فى السجون. ولكن مصر كانت تتغير تغيّرا تقدميا بمشروعاتها الاقتصادية والاجتماعية الجديدة. فأين هذه المماثلة المجحفة التى يقيمها الأستاذ **ونّوس** بيننا وبين كتاب الدكتور **دياب**؟

ويقول الأستاذ **ونّوس** إننا لم ننصف الدكتور **طه حسين** إلا بعد عشر سنوات من كتاباتنا التهميشية عنه عام ١٩٥٤. لعل الأستاذ **ونّوس** لا يعرف أننا كنا نكتب ما نكتب عن الدكتور **طه** فى الصباح، ونلتقى به لقاء التقدير والاحترام والحوار الودى فى المساء، ونقول له لقد علمتنا أن نختلف معك. ولكن كان من واجبه، وهو صاحب هذا الكتاب التوثيقى، أن يعرف أننى شاركت الدكتور **طه حسين** فى أول مؤتمر لتأسيس **اتحاد عام للأدباء العرب** فى **بلودان** عام ١٩٥٦، وكان لى شرف كتابة مسوّدة البيان الذى صدر من هذا المؤتمر دفاعا عن العقل والديمقراطية والحرية والوحدة القومية، وكان من واجبه أن يعرف أن كتابا صدر فى مصر بعنوان: «**ألوان من القصة المصرية**» عام ١٩٥٦ كتب مقدمته الدكتور طه حسين وكتب التعليق الأخير عليه كاتب هذه السطور ليعبر عن مواصلة المعركة الأدبية التى نشبت عام ١٩٥٤ فى إطار تطبيقى على عدد كبير من القصص المصرية، وفى إطار احترام عميق للدكتور **طه حسين**. لم يكن ثمة تهميش من جانب اليسار المصرى **لطه حسين** طوال سنوات الخمسينيات. بل كان هذا الاختلاف المنهجى فى مجال محدد هو النقد الأدبى. وعندما يقول الأستاذ **ونّوس**: «**فيما بعد حاول محمود أمين العالم أن ينصف طه حسين وكتب بعد ما ينوف عن العشر سنوات دراسة عنوانها «طه حسين.. مفكرا»**. كان ينبغى أن يعرف أين كان **محمود العالم** وصاحبه الدكتور **عبدالعظيم أنيس** طوال أكثر من نصف هذه الفترة الزمنية، وكيف كان وضعهما، فضلا عن أنه لم يكن فى الأمر إنصاف، لأنه لم يكن فى الأمر ظلم أو ازدراء أو تهميش للدكتور **طه حسين**، بل اختلاف

منهجى فى قضية محددة. وعندما نكتب هذه الكتابة المنصفة - كما يقول الأستاذ **ونّوس** - فى عام ١٩٦٦ - عن **طه حسين** وثورة يوليه كانت فى أوج انتصارها واستقرارها، فلم يكن فى هذا تشهير أو ازدراء أو تجاهل أو دعوة إلى انزواء للدكتور **طه حسين**، كما كان يفعل أمثال الدكتور **دياب** آنذاك الذى يقارننا به الأستاذ **ونّوس**! وما أكثر ما يقال عن علاقتنا المباشرة بالدكتور **طه حسين** طوال هذه السنوات حتى لحظة جنازته المهيبة. وما أقسى على نفسى أن اضطر أن أقول ما قلت. ولكنى لست بهذا أدافع عن الدكتور **عبدالعظيم أنيس** أو عن نفسى أو عن كتاب **«فى الثقافة المصرية»**، وإنما أدافع عن موقف اليسار المصرى من الدكتور **طه حسين**. والحقيقة أن القضية التى يثيرها الأستاذ **ونّوس** أكبر من هذه الوقائع التى حرصت على تصحيحها، أو تذكير الأستاذ **ونّوس** بها. إنما هى قضية الموقف من ثورة يوليه، لا فى الخمسينيات، وإنما فى دلالتها التاريخية والاجتماعية والديمقراطية العامة. أعرف أن هذا هو جذر الموقف الذى يقفه الأستاذ **ونّوس** من صاحبى كتاب **«فى الثقافة المصرية»** بما لهما من موقف إيجابى عام من ثورة يوليه وبوجه خاص ابتداء من منتصف الستينيات.

والأستاذ **ونّوس** وعديد غيره من المثقفين المصريين والعرب يقيمون تناقضا حديا حاسما بين ثورة يوليه وممارساتها اللاديمقراطية من ناحية والمشروع التنويرى الليبرالى من ناحية أخرى. وتأسيسا على هذا فثورة يوليه هى فى ممارساتها إجهاض لمشروع **طه حسين** العقلانى التنويرى. ولا شك أن تخلف الديمقراطية فى مشروع ثورة يوليه كان عاملا من أن العوامل الأساسية فى إجهاضها. ولكن المسألة أعمق من نلخصها. كما يفعل الأستاذ **ونّوس** بقوله: **«لو أدركنا أن تلك القيم التنويرية هى الأساس الذى لا يمكن أن يكون تقدم أو ثورة بدونه لما انتكسنا هذه الانتكاسة المفجعة»**، بل إننا - كما يقول - **«تركنا طه حسين يقاتل وحده، بل وقاتلنا ضده»**. فالتاريخ لا يتحقق **«بما ينبغى»** أو **«بالأمنيات»** أو **«بالتصورات الرومانسية»**. فلم تخل مرحلة ثورة يوليه من صراع، بل صراعات ذات دلالات واتجاهات مختلفة داخلية وخارجية، اجتماعية وثقافية، فضلا عن أن الدعوة إلى التنوير لا يتحقق بها وحدها التنوير ما لم ترتبط وتتواكب وتتفاعل مع عملية تغيير اجتماعى شامل. فالتنوير لا يتحقق فى ملكوت الذهن وحده، بل لابد له من أن يتجسد فى ملكوت الواقع تغييرا حقيقيا، وإلا ظل معلقا نخبويا برانيا كما هو الحال منذ بداية عصر النهضة حتى اليوم. هذا هو درس الماضى ودرس الحاضر الذى ينبغى أن نتعلمه ونبحث عن إجابات حقيقية له بدلا من التجنى وإلقاء الاتهامات على مجاهدات لتحقيق هذا الهدف الصعب المعقد، رغم ما أصاب هذه المجاهدات من هزيمة مؤقتة فيما أرجو.

٢ - يونانى مرتبك إلى حد المأساة:

أما القراءة الثانية لهذا **«اليونانى الذى لا يقرأ»** فهو ما جاء فى الفصل الأخير من كتاب الدكتور **فيصل دراج**: **«دلالات العلاقة الروائية»**. [دار كنعان، دمشق، ١٩٩٢] يقول فى مقدمة كتابه **«فى الجزء الأخير من**

هذا الكتاب نقرأ أسماء: **محمود أمين العالم، عبدالعظيم أنيس، حنا مينا، والطاهر وطار، والأسماء تشير إلى زمن، يبدو بعيدا، وإلى جملة، مقولات وُلدت مرتبكة، قبل أن تدفع بها تحولات الزمن، إلى ارتباك قريب من المأساة**. على أننا فى مناقشتنا لقراءة الدكتور **دراج**، سنقتصر على ما يتعلق فيها بكتاب «**فى الثقافة المصرية**» فحسب. ونرجىء الحديث عن بقية ما جاء فى هذا الجزء الأخير وفى الكتاب عامة إلى دراسة أخرى. على أننا قبل أن نشرع فى قراءة هذا الجزء الأخير، قد نمهد لهذا بقراءة مقال سابق له نشره فى مجلة «**ألف**» [العدد العاشر من عام ١٩٩٠] التى تصدرها **الجامعة الأمريكية** فى مصر - والمقال بعنوان: «**الانعكاس والانعكاس الأدبى**». فهو يبدأ مقاله بمثال من كتاب «**فى الثقافة المصرية**». يقول فى مستهل مقاله: «**إن مقولة الانعكاس فى استقبالها الماركسى العربى، لم تكن تبحث عن الوحدة والتناقض فى العمل الأدبى وشروطه الاجتماعية، بقدر ما كانت تكتفى بعلاقة ميكانيكية تربط الطرفين، سمتها الأولى إقصاء مفهوم «السببية الاجتماعية»**». ثم لا يلبث أن يضرب مثالا على ذلك بفقرة واحدة جاءت فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**»، تقول: «**بالاختصار هناك شعب بأسره يضطرب بالحياة والقلق والتطلع إلى المستقبل، ومثل هذه الحياة، مثل هذه الملايين من أبناء الشعب تستطيع أن تزود الفنان بمادة حيّة لفنه لو شاء هو أن يختار**». ويعلق على هذه الفقرة قائلا: «**يأخذ الانعكاس شكل علاقة أحادية البعد بين شعب وفنان، وبين قارئ وكاتب، أى بين كيانيْن مجردين، لأن هذا التصور المختزل للانعكاس ينسى الشروط الاجتماعية المشخّصة لإنتاج القراءة والكتابة، ويصل الاختزال إلى نهايته أى إلى مثالية مغلقة حين يعتبر الكاتب جذرا لذاته، يمارس الاختيار المطلق ويحدّد بداية كتابته ونهايتها**». ويرى الدكتور **دراج** فى هذا نسيانا لمقولة الانعكاس بل هو نفْى لها، لأنه إلغاء للشرط الأول للانعكاس وهو السببية الاجتماعية. ففى هذه الفقرة كما يرى انفصال واستقلال بين الكاتب والواقع، فتقوم الكتابة على أهواء الرغبة والإرادة.

وبهذا تنتفى إمكانية موضوعية الانعكاس وموضوعية المعرفة. وخلاصة الأمر - كما يقول **د. دراج** أن دراسة الإنعكاس هى دراسة الشروط الاجتماعية التاريخية التى أنتجت الأدب. ولهذا فسؤال الأدب هو سؤال تاريخ المجتمع الذى أنتج الأدب أى أنه محدود بحدود التشكيلة الاجتماعية الاقتصادية. وبتعبير آخر كما يقول **د. دراج** «**أن الكاتب كما القارئ لا يتحدد بذاته، وإنما يتحدد بجملة عناصر تتجاوزه باستمرار، فهو يولد ويعيش ويكتب ويقرأ داخل ايديولوجيا اجتماعية تحدده، لأن «الأنا الأيديولوجية» لا وجود لها**» [صفحة ٤٦ من المرجع المذكور]. والملاحظة الأولى على نقد **د. دراج** على هذه الفقرة التى استلّها من كتاب «**فى الثقافة المصرية**» أنها محاولة لدراسة نظرية معمقة لقضية الانعكاس، يستفيد فيها بكل ترسانة الدراسات النظرية الجديدة عند **ألتوسير وباليبار وماشرى وبولنزاس**، أى المدرسة البنيوية فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الماركسية التى برزت فى أواخر الستينيات وطوال السبعينيات.

ولا عيب فى تصحيح أفكارنا القديمة بالنتائج النظرية الجديدة، حتى لو جاءت هذه الأفكار القديمة فى جملة عابرة فى مقال أدبى، وليس فى دراسة نظرية متخصصة. ولكن الملاحظ البديهى أن خلاصة كتاب **«فى الثقافة المصرية»** رغم هذه الجملة العابرة هو ما يتهم به من أنه يجعل التعبير الأدبى انعكاسا لواقع اجتماعى يحتدم بالصراع الطبقى. فالأدب ليس خلقا فرديا معزولا منبتّا من واقعه، وإنما هو ثمرة هذا الواقع. حقا، إن لغة مقالات كتبت فى عام ١٩٥٤ غير لغة دراسات نظرية متخصصة تتسلح بأدوات مفهومية جديدة. على أننا لو حللنا تحليلا بسيطا كل ما قاله **د. دراج** بهذا المستوى النظرى الرفيع حول نظرية الانعكاس لوجدناه فى هذا المقال البسيط فى كتاب **«فى الثقافة المصرية»**. فلوخرجنا قليلا عن هذه الجملة الصغيرة التى استلها **د. دراج** من المقال، لوجدنا بقية المقال يتحدث عن **«أن هناك فى كل مجتمع واقعا أكبر يستمد وجوده من التطور العام للمجتمع فى سياسته واقتصاده وفكره وفنه. وهناك التجربة الشخصية للكاتب. وهى جزء صغير من الواقع وقد تكون نقيضه وكل كاتب لا يستطيع أن يفهم تجربته الشخصية فى ضوء الواقع العام هو بلا شك كاتب فقير. ومن هنا تبدأ أهمية الوعى بالنسبة لكل كاتب وفنان. فبدون الوعى يصبح من الميسور أن يخلط الأدب بين التجربة الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة، فيعمم حيث لا يجب التعميم، ويصل أدبه بذلك إلى مضمونات خطيرة، وربما لم يكن هو يقصدها بادئ ذى بدء»**. ويوضح الدكتور **عبدالعظيم أنيس** كاتب هذا المقال، أن **«طبيعة الواقع ليست واضحة وضوحا مباشرا. ولهذا فالفنان فى حاجة إلى أن يبذل جهدا فى تحليل تجاربه حتى يستطيع أن يرى الحياة على حقيقتها»**. ولهذا تكون قضية الاختيار. إنها ليست عملية فردية خالية من أى أسس معرفية أو موقفية - كما يتصور ويفترض **د. دراج** - بل هى عملية اختيار نابع من معرفة، وخبرة وممارسة وموقف. وهو اختيار يعالجه الفنان معالجة أدبية متخيَّلة، وبه يتحدد دور الكاتب وما يوحيه من أفكار وعواطف معينة. وهنا تختلف مواقف الكتاب والفنانين. وفى تقديرى أن هذا النص ينفى ما يقوله **د. دراج** من استقلالية وانفصال بين الكاتب والواقع وإراديته المطلقة، ويؤكد انعكاس الواقع الموضوعى العام فى التعبير الأدبى الخاص. ولكنه يضيف أمرا يخلو منه النص النظرى للدكتور **دراج** ومفهومه العام للانعكاس. إنه يضيف: البعد الذاتى، دور الذات، دور الإبداع الفردى، الاختيار الفردى، الموقف الفردى الذى يخلو منه مفهوم **د. دراج**، والذى يكاد يجعل من الانعكاس شبه حتمية تفرضها الأبنية والهياكل والأنماط الاقتصادية والأيديولوجية السائدة. ولهذا يكاد يكون مفهوم السببية الاجتماعية فى مفهوم **د. دراج** أقرب إلى السببية الميكانيكية التى هى سمة **الرؤية البنيوية** العامة حتى فى اجتهاداتها **الماركسية**. إن النص المستلّ من **«فى الثقافة المصرية»** رغم بساطته التعبيرية، وخلوه من المصطلحات المفهومية المستحدثة، يتضمن توحيدا جدليا إبداعيا بين الموضوعية والذاتية فى

العمل الأدبى. على أن الأمر يتضح بشكل أعمق عندما ننتقل إلى كتاب د. دراج: «**دلالات العلاقة الروائية**».

يرى د. **دراج** فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» أنه أفكار مختلطة، «**فيها عن الأدب قول إن حاكمته القراءة بدا سياسة، وفيها من السياسة قول إن حاوره القارئ بدا أدبا**». وهذا صحيح بمستوى أو بآخر. فالكتاب كما سبق أن ذكرنا كان مجموعة من المقالات التى عالجت قضايا النقد الأدبى فى سياق لحظة سياسية اجتماعية محتدمة بالصراعات والتحولات، وبموقف من هذه الصراعات والتحولات. والغريب أن **د. دراج** يحرص على نقد الكتاب «فى ضوء زمن جديد» متجنبا نقده فى شروطه الاقتصادية والاجتماعية والايديولوجية الخاصة التى حرص على تأكيدها كمنهج أساسى فى دراسته التى عرضنا لها حول مفهوم الانعكاس. ثم يبدأ **د. دراج** نقده لكتاب «**فى الثقافة المصرية**» بقوله «**يقول الكتاب**»، ويسوق نصا مجتزءا من الكتاب بما يوحى أن هذا هو قول الكتاب كله، وليس فقرة جزئية قد يكون فى الكتاب بل فى مجمل الكتاب ما يناقضها. فماذا تقول هذه الفقرة التى هى «**قول الكتاب**» فى زعم د. **دراج**؟ يقول الكتاب «**والناس فى مصر لا يحتاجون إلى من يشككهم فى الفرق بين الخير والشر، لأن الحياة الواقعية قد علمت الناس معنى الخير والشر. وهل يستطيع عاقل أن ينكر أن كفاح سبعين عاما ضد الاستعمار ومؤامراته من أجل حياة حرة ديمقراطية نظيفة قد علم الناس أين الخير وأين الشر**» (ص٢٩٣ - ٢٩٤) والحق أن هذه الفقرة هى سطور من فقرة أكبر جاءت فى مقال للدكتور **عبدالعظيم أنيس** بعنوان «**من أجل أدب واقعى**». وهو بهذه الفقرة يرد على من يقولون «**نحن لاننكر عنصر الإيحاء فى الأدب، ولكننا ننكر أن من الإيحاء ما هو خير وما هو شر. لأننا لا نعلم شيئا - بعد - عن الفرق بين الخير والشر**». إن الفقرة إذن هى مجرد رد على إنكار مطلق حول الفرق بين الخير والشر، أو بتعبير آخر حول الخبرة الشعبية، وهى مجرد رد فى مجال محدد حول مسألة محددة ولكن **د. دراج** كما فعل فى قضية الانعكاس، استل هذه الفقرة ليجعل منها منطلقا لحكم عام على الكتاب كله. فهذا القول «**يرى المدينة الفاضلة وان كان يحجبها ضباب ستهزمه شمس الحقيقة بعد حين** (....) **بيد أن حدود النظر فى الزمن الذى أنتج الكتاب أذابت تعقد مفاهيم السياسة والتاريخ فى ثنائية موروثة هى: الخير والشر، وهذه الثنائية هى أساس المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا التى جاء الفكر الماركسى لينقضها**». ويواصل **د. دراج** قوله دون تردد فكرى «**تنهض اليوتوبيا على خطاب أخلاقى متحرر من الزمان والمكان فيكون التاريخ رحلة إلى مملكة الخير لا أكثر وعندها يساوى التاريخ حكاية الرحلة التى يلتقى فى نهايتها الإنسان فى حلمه المنشود**». ثم يستخلص من ذلك استخلاصا منطقيا ضروريا متسقا هو أنه «**فى سطور الكتاب منطق مستتر غايته الإصلاح لا يميّز كثيرا بين الطبقات الاجتماعية والطبائع الإنسانية ويظن، فى لحظة حالمة، أن إصلاح الطبائع يقرب الإصلاح الاجتماعى. ومعنى هذا أن الإصلاح ضرورة أخلاقية لا صراع**

عنيف بين قوى اجتماعية لها مصالح متعارضة». وهكذا يؤسس د. **دراج** نقده لكتاب **«فى الثقافة المصرية»** منذ البداية على حكم بأنه دعوة إلى **يوتوبيا** أخلاقية خالية من الصراع الاجتماعى. واعترف أننى دهشت لهذه القدرة الخارقة التى يستخلص بها كاتب فى مقام د. **دراج** هذه النتيجة العامة الحاسمة من فقرة مشروطة بإجابة محددة عن مسألة محددة، ليعمِّمها على مجمل كتاب أبرز ما يُتَّهم به ولا أقول ما يميِّزه أنه يغالى فى رؤيته الاجتماعية والطبقية للثقافة وللأدب عامة. ولست أجد أية جدوى من الرد على ذلك بتلخيص أغلب مقالات هذا الكتاب التى تدحض هذا الزعم والتعميم. ولكن حسبى أن أشير إلى هذا الكتاب نفسه للدكتور **دراج** نفسه فى فقرات لاحقة منه تختلف مع كتاب **«فى الثقافة المصرية»** لأنه تتراجع فيه المرجعية النظرية الأدبية ليعطى مكانها لمقولة تجريبية هى الطبقة الاجتماعية، واتهامه للكتاب بأنه يجعل من الطبقة التى صدر عنها الكاتب هى الحكم النظرى الذى يحدد القيمة الأدبية لعمل الكاتب، كما يتهمه بالتركيز على الطبقة العاملة. لست هنا فى مجال الرد على هذه الأقاويل، وإنما أسوقها فى مواجهة قوله بغلبة الطابع الأخلاقى اليوتوبى الإصلاحى على الكتاب.

وأستأنف قراءة د. **دراج** لهذا **«اليونانى الذى لا يُقرأ»** فأتبين عدة محاور فى هذه القراءة :

المحور الأول : فى تقديرى هو قول د. **دراج** بأن هذا الكتاب **«يشير بأصبع صادقة إلى النظرية ولكنه لا يتكىء عليها وإنما يتكى على الإرادة. فالإرادة هى نقطة ارتكازه الأولى»**. مغفلا بهذا الشرط الاجتماعى الذى ينتج الأدب. ولتأكيد هذا يسوق من الكتاب نصا يقول : **«ثارت معركة بين شباب الأدب وشيوخه أو بمعنى أدق بين أنصار المدرسة الواقعية وأعدائها، فالمدرسة الحديثة تريد أن تربط الأدب بالمجتمع ربطا حيا وأن تجعل منه صورة صادقة ومرآة مبدعة لحياة المجتمع فى قلقه وأمله وتطلعه»**. ثم لا يلبث أن يستنطق من هذا النص، أن الواقعية هى خيار علوى إرادى هو الضامن لموضوعية الأدب وقول الحقيقة، وهكذا يصبح القول النظرى الخالص معيارا للحكم والعمل كما يقول. ولكن **د. دراج** سرعان ما يتكشف انكسار هذا المعيار استنادا إلى مرجع أخر، أو نص أخر فى الكتاب، لم يعلنه بعد! ويتكشف هذا الانكسار عندما يتحول المعيار من هذه النظرية العلوية المختارة إلى مقولة تجريبية شكلية هى الطبقة العاملة. فهذه الطبقة العاملة التى صدر عنها الكاتب وجاء منها [لا هذا الاختيار النظرى السابق] هى الحكم الذى يحدد قيمة عمل الكاتب الأدبية. ويواصل د. **دراج** استخلاصاته التى لم يحدد مرجعها بعد إلى أنه **«على النظرية أى على الواقعية بالمفهوم السابق أن تبحث عنه، أى تبحث عن أديب الطبقة العاملة وتبشر به وتولده توليدا»**، فتتحدث عن **«الغائب قبل أن تتحدث عن الحاضر أو تتعامل مع الغائب كما لو كان حاضرا»** كما يقول صفحة ٣٠٧. وهكذا يعود بنا مرة أخري إلى مسألة الإرادة، فى مفهوم الواقعية فى كتاب **«فى الثقافة المصرية»** هذا إلى جانب تقسيم طبقى ثلاثى بين **بورجوازية وبورجوازية صغيرة وطبقة عاملة**. وهكذا بين الإرادة العلوية، وهذا التقسيم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطبقي الثلاثي تتحدد معالم هذه الواقعية في هذا الكتاب في تقدير د. دراج.

أما **المحور الثاني**: في قراءة د. **دراج** فهو أن هذا الكتاب، في ضوء ما سبق، يذهب إلى اعتبار الكتابة انعكاسا مباشرا لأحوال الطبقة العاملة التي ينتمي إليها الكاتب. ولهذا فإن أي حديث عن نظرية في الأدب - في هذا الكتاب كما يقول د. **دراج** - أو تحليل للأدب لا معنى له. لأن صفات العمل الأدبي ليست أكثر من صفات الطبقة التي صدر عنها. ولهذا يمكن أن نحكم على العمل الأدبي، قبل قراءة سطوره، ولا سبيل للفصل بين الممارسة الأدبية والممارسات الاجتماعية المختلفة، وبمفهوم المخالفة، فإن د. **دراج** يرى أن كتاب **«في الثقافة المصرية»** لا يعترف بالاستقلال النسبي للممارسة الأدبية. ويسعى لتأكيد هذا ببعض أمثلة من نصوص تطبيقية في الكتاب. أحد هذه الأمثلة يتعلق بشعر **البارودي**، وكيف كانت الطبقة حاكمة للصياغة الأدبية لشعر **البارودي**. تقول الفقرة التي يستند إليها د. دراج: **«البارودي في الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية العريضة التي كانت تتحرك بها الثورة العرابية، وإنما عبّر عن تلك الفئة العليا من كبار الملاك والتجار وكبار العلماء. لقد كان رجل حكم وسلطان. ولهذا بقيت صياغته تتسم بالقتامة والاستعلاء والوقار»**. ويعلق د. دراج على هذا قائلا: **«هكذا يتراءى من جديد منطق المحاكاة الذي يسري في سطور الكتاب في أكثر من مكان والذي مهما دار واستدار لا يدرس الظاهرة الأدبية في علاقاتها الداخلية بل يكتفي باختزالها إلى شرط خارجي هي انعكاس له (....) إنه يلغي مفهوم التحويل الأدبي ويحتفظ الأدب بعلاقة مباشرة مع اللغة»**. ص٣١١. ونعود إلى ما جاء في كتاب **«في الثقافة المصرية»** حول البارودي فنقرأ الفقرة التالية قبل الفقرة التي ذكرها د. **دراج** مباشرة **«وشعر البارودي العظيم صدى رائع لهذه الحركة الناهضة لمعركتنا الأولى في بناء قوميتنا المصرية، ثم هو تعبير بالغ عن هزيمتنا المبكرة. حقا، إن البارودي لم يذكر الثورة التي شارك فيها إلا ببيت شعري هنا وآخر هناك. لم يؤلف في وصف معارك الثورة وتحديد معالمها. على أن ذلك لا يعني أنه لم يكن ممثلا للثورة العرابية التي كان زعيما من زعمائها** [كما قال العقاد]، **إذ ليس من الضروري لشاعر حركة من الحركات التاريخية أن يكون تعبيره عنها تعبيرا مباشرا. والتجربة العامة التي يستمد منها البارودي قصائده بما فيها من فخر واعتزاز وهزيمة تجعله شاعر هذه المرحلة الأولى من مراحل وعينا القومي، وقد عبر البارودي أصدق تمثيل عن أحاسيس طبقة حاكمة جديدة في طريقها إلى النمو والتعاظم وعما صادفه وجدانها من عقبات ومصاعب»**. ثم يقول النص: **«والبارودي لم يكن مقلدا كما يتهم أحيانا. حقا، لقد اتخذ صياغة تقليدية خالصة لنقل تجاربه الحقيقية والتعبير عن واقعه الأصيل. فالبارودي في الحقيقة لم يعبر عن القاعدة الشعبية»** إلى آخر بقية النص الذي ذكره د. دراج. ماذا يعني هذا النص؟ إنه يعني أن الكتابة ليست انعكاسا مباشرا مستقيما يسودها منطق المحاكاة. **فالبارودي** لم يعبر عن الثورة العرابية إلا

تعبيرا عن تجربته العامة التى «**استمد منها**» ـ ولم أقل حاكى ـ قصائده وعبر عن أحاسيس طبقة حاكمة فى طريقها إلى النمو والتعاظم. أى عبر عن حركة وتفاعل وصراع وتطلع فى الواقع الاجتماعى لا عن وقائع محددة تحديدا مرآويا. أما فيما يتعلق باللغة، فأدبه لم يحتفظ بعلاقة مباشرة مع اللغة التى كان يتحدث بها كبار الملاك والتجار وحتى كبار العلماء. فما أعتقد أن هذه الطبقة كانت تتحدث بلغة **البارودى**، ،إنما تحدث بلغة حكم وسلطان. والنص لا يتحدث عن لغة، وإنما عن «**صياغة لغته التى تتصف بالعتاقة والاستعلاء والوقار**». ليس ثمة علاقة مباشرة انعكاسية مع أحداث الثورة، أو مع الطبقة، بل ليس ثمة علاقة مباشرة مع اللغة، بل هى صياغة أدبية خاصة لها دلالتها **الاجتماعية**. أى هناك تحويل فى اللغة لتكون لغة أدبية من ناحية وتحمل من ناحية أخرى دلالة خاصة. فأين العلاقة الميكانيكية الذى يتهم بها **د. دراج هذا النص**. حقا، إن هذا النص لم يدرس الظاهرة الأدبية فى علاقاتها الداخلية، وهذه قضية أخرى تتعلق بالإمكانيات المتاحة آنذاك كتملك أدوات إجرائية تحليلية فى منهج الممارسة النقدية.

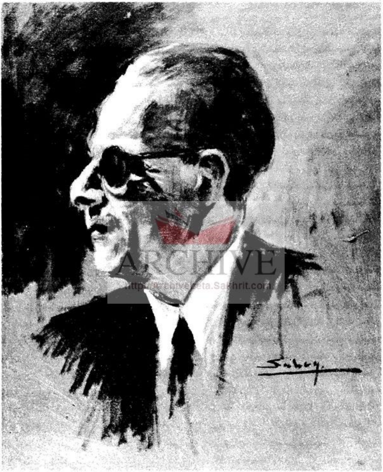
ونعود إلى مسألة الإرادية التى تحدث عنها **د. دراج**. فإرادة اختيار نزعة أدبية أو فنية أو فكرية معينة، ليست مجرد عملية إرادية مقطوعة الصلة بكل الشروط الاجتماعية. والاختيار الذاتى لا ينفصل عن الشرط الاجتماعى، ولا عن الوعى الاجتماعى، ولا عن الموقف الاجتماعى، ولهذا فلا سبيل لتجاهل العامل الذاتى وإلا سقطنا فى حتمية شكلية ـ كما سبق أن ذكرنا ـ هى بعض تراث **المدرسة البنيوية** التى تهمش دور الذات إن لم تلغه تماما فى بعض كتاباتها. أما ما استخلصه **د. دراج** من دعوة إلى أدب الطبقة العاملة، أو أديب الطبقة العاملة، فما اعتقد أن فى الكتاب ما يقول بذلك على هذا النحو. وإنما جاء الحديث عن انعدام البطل عند الروائى البورجوازى، وإلى الحاجة إلى بروز شخصية البطل فى الأدب لا كدعوة سياسية خالصة وإنما كبعد اجتماعى فى الرواية، يعمق فنّيتها نفسها.

أما **المحور الثالث** : فى نقد **د. دراج** لكتاب «**فى الثقافة المصرية**» فيتعلق بمفهوم الوعى عند الكاتب. فيكاد **د. دراج** ينتهى فى قراءته للكتاب إلى أن «**الوعى والإدراك والفهم هى العناصر الحاسمة فى الكتابة الأدبية**». ويستند **د. دراج** فى هذا إلى نص سبق أن أشرنا إليه حول أهمية الوعى فى عدم خلط الأديب بين تجربته الخاصة والتجربة الاجتماعية العامة وفى توسيع وتعميق رؤيته للواقع. على أن هذا القول بالوعى والإدراك لا يجعل من الأدب مجرد نص ايديولوجى أو معرفى، ولا يلغى فنيته كما يتصور **د. دراج**، بل لعله يضاعف من هذه الفنية. ولهذا يقارن **د. أنيس** فى بحثه عن الرواية فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» بين معالجة **محمد عبدالحليم عبدالله** للريف فى رواياته ومعالجة **عبدالرحمن الشرقاوى** له، لا من حيث الانتساب الطبقى، وإنما من حيث مدى إدراك العناصر والمعطيات التى يبنى بها كل منها روايته الفنية. ولهذا فليس ثمة تناقض ـ كما يتصور **د. دراج** ـ فى قول **د. أنيس** عن **نجيب محفوظ** من أنه كاتب البورجوازية الصغيرة» وأن يقول فى نفسه «**ولكننا نظلمه ولا ننصف أنفسنا إذا لم نؤكد كذلك أنه روائى**

مـصرى قـدير فى تعـبـيـره عن هذه الطبـقـة الاجتماعية ومشاكلها. كان صادقا رائعا فى معظم الأحيان». هنا يلتقى الإدراك والوعى والمعرفة بالاقتدار التعبيرى الفنى. إن انتماء أديب إلى الطبقة العاملة ليس من الظرورى أن يجعل منه أديبا متميزا، كما أن عدم انتمائه لا يعنى بالضرورى أنه أديب يفتقد الصدق والإبداع فى عمله. ولعلنا فى دراسات أخرى لاحقة، قمنا بتمييز واضح بين ايديولوجية الأديب ومضمون عمله الأدبى. فما أكثر الحالات التى يتجلى فيها اختلاف بل تناقض بين ايديولوجية الأديب الخاصة ومضمون عمله الأدبى. إن الإدراك والمعرفة والوعى والفهم ليست عناصر حاسمة فى الكتابة الأدبية، وإنما هى وسائل ضرورية بغير شك فى الارتفاع بمستوى العمل الأدبية مضمونا وتشكيلا فنيا. وما أكثر الأمثلة.

أما **المحور الرابع** : فى نقد **د. دراج** فهو غياب بعض المفاهيم الأساسية فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» مثل نمط الإنتاج، والتشكيلة الاجتماعية الاقتصادية، والتميز بين الطبقة فى ذاتها والطبقة لذاتها، والتفرقة بين الوضع الطبقى والوعى الطبقى، ومسألة الدولة والصراع من أجل السلطة، والطابع البنيوى للأيديولوجية. وهى قضايا أساسية بالفعل، ولكنها فوق حدود كتاب يضم مقالات متناثرة حول النقد الأدبى فى سياق سياسى واجتماعى معين فى مصر فى بداية الخمسينيات. وما يقول به **د. دراج** هو دعوة إلى دراسة نظرية متخصصة حول الأيديولوجيا والأدب. ولم تكن هذه الدراسة فى طموح الكتاب، أو فى طاقته وإمكانياته فى تلك المرحلة. على أن الملاحظ أن **د. دراج** فى طرحه لأهمية هذه المفاهيم يخلط بين ضرورات الدراسة الأدبية، وحدود النقد الأدبى، الذى كان هم مقالات «**فى الثقافة المصرية**». فضلا عن أنه فى تحليله النظرى تكاد تغلب عليه رؤية حتمية أحادية هى ميراث **للبنيوية** عند بعض **الماركسيين** الفرنسيين، كما سبق أن ذكرنا.

أما **المحور الخامس والأخير**: فيتعلق مرة أخرى بمقولة **الوعى**. ذلك أن **د. دراج** ينتقد كتاب «**فى الثقافة المصرية**» من حيث أنه - فى تقديره - يقيم فرقا صامتا أو ناطقا بين الوعى والممارسة، فهو يؤكد - بلا تعب - أهمية الوعى لكل فنان وكاتب. ويرى **د. دراج** أن **مفهوم الوعى** فى كتاب «**فى الثقافة المصرية**» مفهوم مجرد متحرر من شروطه الطبقية والاجتماعية. على أن **د. دراج** عندما يأخذ فى تحديد **مفهوم الوعى** يكاد يرتفع به إلى مستوى من التجريد بما يكاد يلغى إنسانيته لحساب الشروط الطبقية والاجتماعية، فهو مقولة شبه ميكانيكية! فوعى الإنسان عنده «**ليس أكثر من الشروط الاجتماعية التى صاغته. لأن الإنسان محصلة لجملة العلاقات الاجتماعية (اطروحات فيورباخ)، كما أن الأدب علاقة اجتماعية فى جملة علاقات اجتماعية (برخت) أما الكتابة فهى ممارسة إنتاجية مادية تنهض على مواد اجتماعية. فالأدب لا يصدر عن الوعى، والأديب أثر لجملة ممارسات اجتماعية، أى أن الأديب لا يكتب إلا عن ممارسته. فإن حاول أن يكتب غيرها وشى به نصه. ولذلك يمكن القول: لا يصوغ الأديب ما أراد صياغته، بل يصوغ ما سمحت له ممارسته الكتابية أن يعثر عليه**» ص٣٢٤. «**إن الأديب محصلة لجملة من الممارسات الاقتصادية والسياسية والثقافية والفنية، وشكل هذه**



ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

طه حسين
بريشة الفنان صبرى راغب

الممارسات هو الذى يفرض شكل الوعى والكتابة». ص٣٢٥. والأخذ بمفهوم الممارسة فى معناه الشامل كما يقول **د. دراج يسقط** أسطورة الوعى المستقل ويلغى كل وهم يعتقد أن الوعى المحسوب ضامن الحقيقة، وأن الأديب سيد نفسه وحاكم أسلوبه **وصانع رؤيته. «ذلك أن الأديب لا يساوى إلا ما كتب وهو يكتب فى حدود ممارسته بشكل عام»** ص٣٢٥ ـ ٣٢٦. وينتهى **د. دراج** من هذا إلى القول بأن كتاب **«فى الثقافة المصرية»** : **«ينزع إلى تهميش الممارسة، وتضخيم دور الوعى» كأنه يقول بصوت مهموس: «إن إصلاح الوعى هو أساس إصلاح الأدب»** ص٣٢٧.

ومع تقديرى الصادق لهذا الجهد الفكرى الجاد الذى يبذله **د. دراج** لمحاولة صياغة الظاهرة الأدبية صياغة نظرية عميقة، ودقيقة، ومحكمة، مستفيدا فى هذا من بعض مفاهيم **التوسير وماشيرى**، إلا أنه فى الحقيقة يكاد بهذه الدقة النظرية وهذا الإحكام أن يوحى لى بالمقولة المادية الميكانيكية القديمة **«ان المخ يفرز الفكر كما تفرز الكبد الصفراء»**. ونستطيع أن نترجم تلك المقولة القديمة فى ضوء الصورة التى يقدمها لنا **د. فراج** إلى أن **«الممارسة تفرز الأدب»**. بل أكاد أقول: وأن الأديب روبوت ممارس نشط ! فلاشك أن الإنسان وعيا وفكرا وأيديولوجيا وعلما وإبداعا أدبيا وفنيا ثمرة علاقاته وممارساته الاجتماعية. إلا أن هذا لا ينفى الفاعلية الإبداعية للإنسان التى تضيف إلى ثمرة علاقاته وممارساته قيما ودلالات مضافة أكبر من هذه الثمرة نفسها، بل لعلها تختلف عنها كيفيا. هذا هو معنى الإبداع الأدبى والفنى والعلمى والفكرى والثقافى عامة الذى هو ثمرة هذه العلاقات والممارسات وهو قيمة مضافة إليها كذلك. بغير هذا نسقط فيما ينتقده د. دراج نفسه وهو العلاقة الانعكاسية حقا، لا يوجد أنا ايديولوجيا بالمعنى المطلق. فالأيديولوجية تعني رؤية كلية. ولكن هذه الرؤى الكلية لا تلغى التفرد والخصوصية داخلها. ولهذا فهناك بمعنى من المعانى وبمستوى من المستويات وخاصة فى مجال الإبداع الأدبى والفنى «أنا ايديولوجى».ونحن لا نبدأ من درجة الصفر فى الوعى، أو درجة الصفر فى الممارسة، أو درجة الصفر فى التفكير. بل ليس ثمة بدء مطلق، وإنما نحن نتحرك دائما فى كل شىء فى ملاء اجتماعى وثقافى قائم سائد. ولكننا نملك فى الوقت نفسه فاعلية الاختلاف والاتفاق والتنوع والاكتشاف والإبداع. ولهذا يبرز التفاوت فى مستويات الوعى، وفى مستويات الممارسة على السواء.

ود. **دراج** فى الحقيقة يقيم ثنائية إطلاقية مجردة بين الوعى والممارسة. ليس هناك وعى مستقل بالفعل كما يقول، ولكن هذا لا ينفى عن الوعى تميزه وخصوصيته عن أن يكون مجرد ثمرة مباشرة للممارسة. وليست هناك ممارسة صافية. فكل ممارسة تتضمن مستوي معينا من الوعي. وهناك مستويات مختلفة من الوعى من قمتها العلمية إلى جذورها العميقة فيما يسمى باللاوعى أو اللاشعور. وكذلك الممارسة هى مستويات بين التصميم والتخطيط والقصد من ناحية والتلقائية والعفوية من ناحية. حقا، إن الواقع هو الذى يصوغ الوعى كما يقول **د. دراج** ولكن الوعى يغير الواقع ويحدد أشكال الممارسة فيه. والغريب أن د. **دراج** يكاد يتناقض مع نفسه فى تعابيره نفسها حول هذا الموضوع عندما يقول على سبيل المثال: **«تُقاس المسافة بين الوعى الذاتى**

والإنتاج الكتابي المتحقق، بمقدار الجهد المبذول وبمستوى الأدوات المستعملة والخبرة المتراكمة، والمعارف الضرورية من أجل تحقيق إنتاج محدد» ص٣٢٦. فإذا كان الجهد المبذول هو مظهر من مظاهر الممارسة، فالأدوات المستعملة رغم مظهرها الممارس تتضمن وعيا ومعرفة محصلّة. أما الخبرة المتراكمة والمعارف الضرورية فماذا تكون إن لم تكن مظاهر للوعي. وبرغم هذا الطابع التقنى فى «**تحقيق المنتوج الكتابى**» فى النص السابق، وبرغم هذا الطابع التقنى كذلك الذى يطل من حديث **ألتوسير** وحديث **د. دراج** الذى هو امتداد لحديث **ألتوسير** بشأن تحويل الوعى فى سيرورة عملية إنتاج الكتابة التى تتحقق بالممارسة التى تستخدم أدوات مختلفة ومناهج تقنية، برغم هذا، فإن **د. دراج** يقول بغير تردد فكرى بأنه يتراءى من بين سطور كتاب «**فى الثقافة المصرية**» : «**صورة غائمة للمثقف التقنى الذى يظن أن المعرفة فوق الطبقات (...) وفى تصور كهذا يغيم مفهوم السياسة أو يغيب، لأن الصراع فى حقل الكتابة لا يكون أكثر من الصراع بين الجهل والمعرفة**»! وهكذا ينتقل **د. دراج** فى نقده لكتاب «**فى الثقافة المصرية**» على أساس غلبة الطابع السياسى عليه إلى تغييبه للسياسة، ومن نقده له على أساس تمييزه الحاد بين الطبقات، إلى ارتفاعه فوق الطبقات، ومن نقده له على أساس طابعه التحريضى السياسى والاجتماعى العملى إلى تقليصه لمفهوم الصراع فى الكتاب إلى صراع معلوماتى بين جهل ومعرفة، وأن مجرد إصلاح الوعى هو إصلاح للأدب. وما أعتقد أن المجال يسمح بتقديم عشرات الأمثلة من كتاب «**فى الثقافة المصرية**» عن دور الممارسة وعن علاقتها التفاعلية التبادلية الجدلية بالوعى، وعن الطبيعة الخاصة للإبداع الأدبى الذى يستقل بتكوينه المتميز الخاص دون أن يعنى هذا استقلاله المطلق عن الواقع الاجتماعى والإنسانى الخارجى.وبهذا فهو ليس انعكاساً مباشرا للأيديولوجيات الاجتماعية وليس مجرد وثيقة اجتماعية كما يقول **د. دراج**. على أن هذا لا يعنى أن كتاب «**فى الثقافة المصرية**» غير متخلف عن اللحظة الراهنة من مناهج النقد الأدبى. فالكتاب فى الحقيقة مشروط بالسياق السياسى والاجتماعى فى المرحلة التى صدر فيها منذ أربعين عاما، وهو مشروط كذلك بالحدود المعرفية والمنهجية والثقافية لكاتبيْه آنذاك. وفيه ـ بغير تواضع زائف ـ بعض اجتهادات نظرية ماتزال لها قيمتها، وفيه الكثير من السلبيات والقصور وخاصة فى مجال التطبيق النقدى. ولهذا كنت أتمنى أن يجعل من كتابه «**دلالات العلاقة الروائية**» دراسة لكتاب «**فى الثقافة المصرية**» فى إطار سياقه الاجتماعى والتاريخى والثقافى تمهيدا لدراسته النقدية فى ضوء زمن مختلف، بل كنت أطمع أن يواصل تتبعه لهذا الكتاب فيما صدر عنا طوال السنوات الماضية من اجتهادات نظرية وتطبيقية أخرى. وأيا ما كان الأمر، فالجهد النظرى الجاد الذى بذله **د. دراج** فى نقده وتحليله لهذا الكتاب هو جهد جدير بالتقدير وهو يفتح آفاقا خصبة لإعادة النظر فى كثير من مفاهيمنا وتصوراتنا الأدبية.

٣ ـ التماثل بين «اليونانى» وناقده:

أما القراءة الثالثة فهى قراءة لكتاب «**فى الثقافة المصرية**» عبر نقد الدكتور **طه حسين** لمقال من مقالاته التى أشرنا إليها، أى عبر «**يونانى فلا يقرأ**» والطريف

أن هذه القراءة رغم اتفاقها مع نقد الدكتور **طه حسين** لهذا اليوناني تنتهي إلى القول بالمماثلة والتوحيد بين نقده «**لليوناني**» وبين هذا «**اليوناني**» نفسه في مظهر أساسي من مظاهره. إنها قراءة الدكتور **جابر عصفور** في بعض صفحات من كتابه القيم «**المرايا المتجاورة: دراسة في نقد طه حسين**» [الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣].

ود. **عصفور** يعرض أولا لنقد **طه حسين** لمن يسميهم بواقعيّي الخمسينيات، سواء في مقاله «**يوناني فلا يقرأ**» الذي نشر في الجمهورية في ١٩٥٤/٣/٥، أو في مقال له في الرسالة الجديدة بعنوان «**واقعيون**» في أبريل ١٩٥٦. فالدكتور **طه حسين** يقول بأن واقعيتهم تحول الفن إلى محاكاة حرفية، للجانب المادي للحياة، وهي تصوير فوتغرافي للمجتمع، ويخضع لعقيدة منتظمة تفقد الفن خاصيته النوعية المرتبطة بحريته. ويؤيد د. **عصفور** هذا النقد الذي يوجهه د. طه حسين لواقعيي الخمسينيات، فيقول: «**فالحق أن الواقعية التي قدمت إلى طه حسين كانت تعني هذه الأشياء، خصوصا في تطبيقاتها المتعجلة أو حماسها المنفعل. ولكن هناك فرقاً بين الواقعية بوصفها نظرية أدبية في ذاتها، وبين تطبيقاتها النظرية أو العملية، كما قدمها محمود أمين العالم، أو عبدالعظيم أنيس، أو محمد مندور في الخمسينيات**». ثم يقول «**ورغم أن هذه التطبيقات كانت تتحدث عن العلاقة بين الشكل والمضمون، إلا أنها كانت تحول العلاقات بينها - في التحليل العملي - إلى علاقة شبيهة بعلاقة اللفظ والمعنى عند طه حسين، رغم الخلاف الظاهري المعلن.**

فالمضمون هو الموقف الاجتماعي للكاتب، ويتمثل في وقائع وأحداث اجتماعية. أما الشكل فهو الكيفية التي يصاغ بها المضمون. ولكن المضمون يتحول إلى أفكار تنتزع من الأدب باعتبارها كيانا سابقا على الشكل ليصبح الشكل إنعكاسا آليا لهذا المضمون السابق المجرد، مما يترتب عليه التوحيد بين الموقف السياسي الخارجي للأدب والعمل الأدبي، وعدم الانطلاق من الطبيعة الأدبية للنصّ الأدبي بل الانطلاق من الكيان القبْلي للوعي الايديولوجي المفترض سلفا. عندئذ يصبح الشكل وعاء لاحقا لمضمون سابق يسعى إلى تشكيله، كما يبحث المعنى عن لفظ يحتويه، وتصبح علاقة مجاورة مكانية شبيهة بعلاقة المجاورة التي تحكم الصلة بين اللفظ والمعنى في البلاغة القديمة. ولن يعتد في هذا بما قاله العالم وانيس من «أن صورة الأدب أو شكله ليست هي اللغة بل هي عملية في قلب العمل الأدبي لتشكيل مادته وإبراز مقوماته (...). بهذا الفهم الوظيفي للصورة يتكشف أمامنا ما بينها وبين المادة من تداخل وتفاعل ضروريين، فمادة الأدب ليست بدورها - كما يقول عميد الأدب والمدرسة القديمة، بل هي أحداث لا من حيث أنها أحداث وقعت بالفعل، ويشير العمل الأدبي إلى وقوعها، بل هي أحداث تقع وتتحقق داخل العمل الأدبي نفسه، ويشارك التذوق الأدبي في وقوعها وتحققها».

ويعلق د. عصفور على هذا النص من الكتاب «**في الثقافة المصرية**» قائلا: «**إن فهم الشكل باعتباره**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على أن النص القديم فى كتاب « **فى الثقافة المصرية** » يحمل هذا المعنى كذلك، فالتشكيل كما يقول ذلك النص حركة بالفعل ، داخل العمل لأنه عملية هيكلة أو بَنْيَنَة لمادة العمل ولعناصره ، ولأحداثه ووقائعه ، بما يفجر منها دلالة ، أو مضمونا كليا . ولهذا فالمضمون إنتاج داخل العمل الأدبى بفضل إعمال الصياغة الفنية له . أى مرة أخرى هو قيمة مضافة . ولهذا تختلف الصياغة البانية داخل العمل عن الصورة ، التى يستخدمها د. **طه حسين** والعديد من النقاد ـ والتى يغلب عليها طابع السكون ـ، كما يختلف المضمون داخل العمل عن مادته ومعانيه المتناثرة . ولعل هذا ينقلنا إلى مفهوم آخر هو الانعكاس . فلا شك أن كل أدب أو فن فيه من عناصر الواقع الخارجى ما فيه سواء بشكل مباشر أو غير مباشر ، سواء كانت عناصر نفسية ذاتية، أو اجتماعية أو طبيعية أو خبرة . إنها مادة العمل الفنى . إنها الأصل بالفعل كما يقول د. **عصفور** . ولكن هذه المادة التى تنتسب إلى أصل خارج العمل الأدبى ، ليست هى ـ حرفيا ـ بعد أن أصبحت داخل العمل الأدبى هى نفسها ما كانت عليه أو ما هى عليه خارج العمل ، أى فى أصلها . ذلك لأنها رؤية، زاوية اختيار، خلاصة خبرة حية أو متخيلة ، رمز غير مباشر ، نمط كلىّ عام لمعطيات متفرقة متناثرة مختلفة إلى غير ذلك، ثم إن كل هذه المواد المتحولّة بتواجدها داخل عمل أدبى قد أعيد تحويلها مرة أخرى بتشكيلها وصياغتها تشكيلا وصياغة، بحيث انتقلت من حقيقتها المظهرية أو حتى الرمزية والمتخيلة إلى شىء آخر تنبع حقيقته الجديدة من داخل هذه البنية المشكلّة أو المصاغة . ولهذا فحقيقتها الجديدة نابعة من هذه البنيةِ الأدبية. وحقيقتها جزء من حقيقة أكبر هى هذه البنية ، وهى عنصر من عناصر بناء الدلالة أو المضمون الكلى للعمل ، حتى ولو كان هذا العنصر منها أو ذاك ، متناقضا مع هذا المضمون العام . ذلك أن مضمون العمل ليس هو معنى هذا العنصر أو ذاك بل هو القيمة المضافة من الوحدة المشكلة من عناصر العمل جميعا .

وتمنيت لو وقف د. **عصفور** عند هذه الفقرة التى تخطاها، ولم يذكرها فى النص الذى أشار إليه فى كتاب «**فى الثقافة المصرية** » ، تقول هذه الفقرة : «**يعد العمل الأدبى بناء تتكامل صورته ومادته بعملية باطنة فيه ، هى كماله وحقيقته** ». كمال العمل إذن وحقيقته ليس فى أنه يعكس بشكل مباشر موضوعا خارجه ، وإنما هو ما يحمله من مضمون مشكّل داخل بناء متّسق . ولعلنا أشرنا فى فقرة أخرى إلى أن هذا الاتساق يحمل قيمة جمالية متداخلة مع القيمة المضمونية أو الدلالية لو شئنا استخدام مصطلح أكثر وضوحا وتحديدا . هناك خارج بغير شك له صداه داخل العمل ، ولكن هذا الخارج يتخذ داخل العمل بتشكيله مضمونا خاصا ، ولهذا فهو ليس انعكاسا مباشرا مِرْآويًا . ولعلّى تمنيت كذلك أن يقف د. **عصفور** عند ردنا على د . **طه حسين** عندما قال إن دعوتنا الواقعية تذهب إلى « **أن كل أثر أدبى لا يصدر عن الوقائع والمواقف الإنسانية ليس أدبا عندنا ، ومعنى ذلك أن الأدب لا ينبغى أن يصف الطبيعة التى نعيش معها على هذه الأرض، فإن كل الأشياء التى تتالفَ منها الطبيعة لا تصلح موضوعا أو مضمونا للأدب** » : **فماذا قلنا فى ردنا على د. طه حسين** ؟ كان ردنا يعبر عن دلالة المضمون كما نقول بها . قلنا : « **إن أدب الطبيعة فى الآداب العالمية جميعا قديمها وحديثها إنما**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو أدب إنسانى يعكس مشاعر وتجارب إنسانية . وأنه ليس تسجيلا لطبيعة عارية تماما من الظلال الإنسانية ، وإنما هو تعبير عن خبرة إنسانية » . وبعد أمثله عديدة ذكرناها قلنا : **« إن النظرة إلى الطبيعة نظرة إنسانية .. جدّ إنسانية . وأن هذه النظرة الإنسانية تعكس موقف الفنان من الحياة التى هى بدورها وقائع اجتماعية »** .

لعل هذا يعطى الدلالة الحقيقية لمعنى الانعكاس ومعنى المضمون فى الأدب . الانعكاس ليس انعكاسا مرآويًا لأصل خارجى تنعكس صورته داخل عمل أدبى . والمضمون هو الدلالة الكلية للعمل وليس معانيه المتناثرة ، أو فكرة داخل الأدب تعكس فكرة خارجه، وهذه قضية أخرى تحتاج إلى توضيح. ذلك أن الخارج العينى المشخص فى عناصر وأحداث ووقائع خال من المضمون، وكذلك شأن العناصر والأحداث العينية المشخصة داخل العمل الأدبى. على أننا نستخلص مضمون عناصر الخارج الموضوعى وأحداثه ووقائعه بما نسميه القانون العلمى. فالقانون العلمى هو ثمرة عملية استخلاص العلاقة العامة التى توحد بين العناصر الاجتماعية والطبيعية المتناثرة المتفرقة فى ظاهرها . بهذا القانون الكلى ندرك الدلالة العامة لهذه العناصر من أحداث ووقائع ومواقف. وقد يقترب المضمون فى العمل الأدبى من مفهوم القانون العلمى مع الاختلاف الشديد بين طبيعة العلم وطبيعة الأدب. أى أننا نتكشف المضمون العام والدلالة الكلية للعمل من عناصره المتناثرة والمتنوعة والموجودة فى تشكيله وبنائه العام. ولهذا فمضمون العمل الأدبى ليس انعكاسا كذلك لمضمون خارج هذا العمل. فمضمون العمل الأدبى مستخلص من عناصره الداخلية ووحدته. والمضامين المعبرة عن حقائق الواقع مستخلصة من دراسة وتحليل هذه الحقائق. ولهذا فالتماثل بين دلالة أو مضمون عمل أدبى، ودلالة موقف اجتماعى خارجى لكاتب هذا العمل لا يعنى انعكاسا.

حقا، إن اكتشاف مضمون العمل الأدبى ودلالته لا ينبغى أن يكون مسبوقاً على تحليل العمل الأدبى وتقييمه، أو مفروضاً عليه بسبب معرفة مسبّقة بموقف كاتبه. فإن حدث هذا يكون خروجا على الممارسة النقدية. وإنما ينبغى أن يستخلص المضمون - كما ذكرنا - من الدراسة المحايثة للعمل الأدبى نفسه. وقد يكون هذا المضمون معبرا بحق عن رؤية الأديب ومواقفه الاجتماعية والإنسانية، وقد لا يكون كذلك، بل قد يكون مناقضا له. ولكن هذا المضمون سيكون تعبيرا عن رؤية كلية للحياة الخارجية عامة سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو طبيعية. وعلى هذا فالقول بالمضمون الذى هو ثمرة الصياغة هو نفسه الذى يبعد العمل الأدبى عن أن يكون انعكاسا مباشرا للواقع الخارجى، ولو تماثل أو تشاكل مع مضمون لموقف خارجى. وفى تقديرى أن هذا هو جوهر النص النظرى الذى أسماه د. **طه حسين: «يونانى فلا يُقرأ»** واعتبره مجرد دعوة إلى تسجيل وثائقى فوتغرافى للواقع، وشايعه فى ذلك عدد كبير من الأدباء والنقاد والباحثين، كان من بينهم د. **عصفور**. رغم أن د. **عصفور** يشير إلى دلالة قريبة إلى هذه الدلالة التى عرضناها لمفهوم المضمون وذلك فى نقده للطابع الجزئى لتحليل د. **طه حسين** للنص الأدبى **«بدل النظر إليه بوصفه مضمونا متّحداً لصورة كلية»** (نفس المرجع ص١٨٧). ولا شك أن التطبيق الذى قمنا به

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى كتاب: **«فى الثقافة المصرية»** لم يكن دقيقا فى التعبير عن هذه الرؤية النظرية، بل لقد خذلها فى أغلب الأحيان - ولعلنا قد أشرنا فى المقدمة التى كتبناها للطبعة القاهرية الثالثة من الكتاب إلى هذا الأمر وأرجعناه إلى عاملين: **العامل الأول** هو صدور هذه المقالات التطبيقية للكتاب فى لحظة سياسية واجتماعية صراعية محتدمة. بل كان المقصود بها المشاركة فى المعارك الوطنية والديمقراطية والاجتماعية آنذاك، وتغذيتها من خلال النقد الأدبى. أما **العامل الثانى** فهو أننا كنا ندرك نظريا طبيعة العلاقة بين الصياغة والمضمون، وبين الأدب والواقع على النحو الذى ذكرناه، ولكننا فى الممارسة النقدية لم نكن نملك الأدوات الإجرائية الملائمة لاكتشاف آليات هذه العلاقة، وخاصة فى تجليها الإبداعى.

وفى تقديرى - بدون محاولة تبريرية - أن هذا كان الطابع الأغلب لكثير من الكتابات النقدية فى العالم عامة، وفى البلاد التقدمية وبلدان العالم الثالث بوجه خاص. ولكننا حتى فى حدود التطبيق الناقص كنا نضيف جهدا إلى جهود الخروج من حدود النقد اللغوى والانطباعى والنفسى والأكاديمى عامة. ولعل بعض كتاباتنا التطبيقية النقدية التالية لمرحلة الخمسينيات أن تكون أكثر تعبيرا عن رؤيتنا النظرية التى عرضت لها فى الفقرات السابقة. وإن كنت اعترف بموضوعية كاملة، أن قضية كشف الدلالة الداخلية للعمل الأدبى ماتزال قضية إشكالية، تتراوح بين الوصف البنيوى السكونى الشكلانى، أو التحليل التفكيكى، أو الدراسة الأسلوبية أو السيميوطيقية أو التفسيرية الخالصة. وبرغم ما تحققه هذه الاجتهادات من إضافات قيمية فى مجال الدراسة العلمية المتخصصة، فإن النقد الأدبى مايزال فى بحر الإبداع يبحث عن دلائل مرشدة.

ونعود إلى حوارنا مع الدكتور **عصفور**، الذى لا يقف عند ما قدمناه من توضيح، وإنما يمتد إلى محاور أخرى أثق أن الحوار حولها سيكون موضوعيا بعيدا عن تلك الاتهامات المجحفة والتجنى الذى يبطن مواقف شخصية ومحاولات الاستعلاء والتشويه والاستخفاف التى نستشفها للأسف فى بعض التعليقات على كتاب **«فى الثقافة المصرية»**.

ان د. **عصفور** لم يكتف بالقول بأن صنيعنا النقدى الواقعى، كان أقرب إلى مزالق المحاكاة، وأنه خلط خلطا خطرا بين النقد الأدبى والسياسة العملية، بل إنه انتهى كذلك إلى هذا السؤال المثير حقا: **«هل هناك خلاف جذرى بين هذه الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية عند طه حسين؟»** [المرجع السابق ص١١٣] ويقول: «**إذا كان العمل الأدبى يصدر عن المجتمع فيصبح مرآة تعكسه، ثم يعود هذا العمل فيؤثر فى المجتمع فيصبح مرآة تغيّره. فليس هناك أى فارق جذرى بين موقف طه حسين وخصوم الخمسينيات من الواقعيين (.....) إنه واقع معهم فى إطار نفس الموقف بكل مزالقه التى تنطوى على السلب فتحول الأدب إلى محاكاة وتجعل التغير فى الأدب صدى آليا لتغير المجتمع**» [ص١١٤] ولعل هذا يفرض علينا أن نعرض باختصار شديد لما يقصده د. **عصفور** بتعبير الصيغة التوفيقية عند **طه حسين**.

ويبدو أن «**اليونانى الذى لا يُقرأ**» سينتقل إلى موقف التوضيح، إن لم يكن الدفاع عن ناقده الأول **طه حسين**!

يرى د. **عصفور** بدراسته التفصيلية العميقة المدققة لكل ما كتبه د. **طه حسين** من دراسات أدبية ومقالات نقدية إلى أن النقد الأدبى عند **طه حسين** ذو رؤى أو نظرات ثلاث: الأولى تسعى للربط بين الأدب والعالم الخارجى أى المجتمع، والثانية للربط بين العمل الأدبى وذات الأديب، والثالثة للربط بين العمل الأدبى والعصر أو الإنسانية التى تتجاوز المجتمع والفرد. على أن هذه الرؤى الثلاث لا يلغى بعضها بعضاً، بل نجدها كما يذهب د. **عصفور** متجاورة فى مشروع طه حسين النقدى. وبرغم ما بينها من اختلاف وتباين، فهناك شىء مشترك يوجد بينها هو ما يمكن أن ترمز إليه المرآة. فكل رؤية من تلك الرؤى إنما هى تعبير عن انعكاس موضوع الأدب عن أصل خارجه، سواء كان هذا الأصل مجتمعاً أو ذاتاً أو عصراً. وهذا التجاور بين هذه الرؤى أو المواقف الانعكاسية، رغم تباين موضوعاتها التى تعكسها، هو الذى يدفع د. **عصفور** إلى القول بالسمة التوفيقية فى مشروع **طه حسين** النقدى.

هناك جذر مشترك هو الانعكاس المرآوى، وهناك اختلاف موضوع الانعكاس، بما يعنى تعدد المرايا، ثم هناك التجاور بين هذه المرايا. على أنه رغم هذه الثلاثية الانعكاسية فإنها تنطوى على ثنائية بينها جميعاً. هذه الثلاثية هى ثنائية موضوع وصورته فى المرآة، أصل وصورته فى الأدب. هذه هى باختصار شديد للغاية دلالة التوفيقية التى يصف بها د. **عصفور** مشروع **طه حسين** النقدى.

ودون أن ندخل فى تفاصيل أبعد من ذلك ـ على أهميتها ـ نعود إلى السؤال الذى أثاره د. **عصفور**: «**هل هناك خلاف جذرى بين الصيغة النقدية المنتسبة إلى الواقعية والصيغة التوفيقية لطه حسين؟ هل هناك فارق بين أن يقول د. عبدالعظيم أنيس أن نجيب محفوظ كاتب البرجوازية الصغيرة لأن أدبه يعكس طبقته وأن يقول طه حسين أن أدب «مونتنى» و«رابليه» فى القرن** السادس عشر. **يصور حياة الطبقة الفرنسية التى كان يعيشان فيها أصدق تصوير**»، و«**هناك عند طه حسين تواز لافت بين الصورة وموضوعها، بين العمل الأدبى والمجتمع. إنه ينقلنا دائما من العمل إلى أصله**.» (ص١٢١) ويقول د. **عصفور**: «**إن أثر العمل الفنى فى سجن المشاكلة مع «الحياة الواقعية» وإخضاعها المحكم لقانون العلة، يؤكد أننا فى قلب المحاكاة الذى ينبض دائما بالصدق. والصدق تطابق بين طرفين.وعلاقة يذعن فيها المعلول لعلته. ومادمنا فى قلب المحاكاة النابض بصدق المطابقة، فإننا لن نكون أصحاب أدب وفن بل أصحاب تصوير وتسجيل**» [ص١٢٢].

ولهذا فهو يرى أن **طه حسين** فى إطار صيغته التوفيقية يجعل من البعد التاريخى الوثائقى للأدب أحد جوانب قيمته التى يجب على الناقد أن يعنى بها. ويقول: إن «**فى هذا الإيمان خطورته التى تؤدى إلى النظر إلى الأدب بوصفه وثيقة، وهو نظر كامن فى**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طبيعة تشبيه المرآة نفسه. فمادام الأدب يعكس حقائق تتصل بالجماعة فهو وثيقة اجتماعية تاريخية بالضرورة. ومادام ما فى الأدب من انعكاس حقائق خارجية أمر يرتبط بماهيته ووظيفته بوصفه مرآة، فمن المنطقى أن يمثل هذا البعد جانبا من جوانب قيمة العمل الأدبى. فيختلط دور المؤرخ بدور ناقد الأدب». و«تتحد قيمة العمل الأدبى مع صدقه التاريخى». (ص١٢٦).

وقد لا يتيح لنا هذا المجال الضيق الدخول فى تفاصيل حول هذا الموضوع. فحسبنا هذه الإشارة السريعة التى يريد بها د. **عصفور** تأكيد المشاكلة والتماثل بين الموقف النقدى **لطه حسين** والموقف النقدى لواقعيىّ الخمسينيات، على أساس هذا الانعكاس الحرفى للواقع الخارجى.

وقد يهمنى فى البداية أن أوضح الفرق بين رؤية **طه حسين** النقدية للواقع الاجتماعى الخارجى، ورؤية كتاب «**فى الثقافة المصرية**». فرؤية د. **طه حسين**، للواقع الخارجى سواء فى الصورة الجبرية للعلاقة بين الأدب والمجتمع التى استمدها من «**تين**»، وأسس عليها رسالته الأولى: «**تجديد ذكرى أبى العلاء**»، أو فى الصورة الأقل جبرية والتى نقد بها مفهوم **تين** كما جاء فى كتابه: «**فى الشعر الجاهلى**»، أو : «**فى الأدب الجاهلى**»، أو فى بقية كتاباته الأخرى التى جاءت بعد ذلك. أقول: إن هذه الرؤية إنما تعبر عن علاقة بين الأدب والبيئة الاجتماعية بشكل عام، ومفهوم البيئة الاجتماعية مفهوم يعبر عن الظواهر والسمات الخارجية ولا يغوص فى التحليل الطبقى الصراعى فى المجتمع.

ولعل كتاب «**العقاد**»: «**شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى**» يقدم صورة جلية لهذا المفهوم الخارجى البرانى للبيئة الاجتماعية. أما رؤية كتاب: «**فى الثقافة المصرية**» للمجتمع فهى رؤية للبنية الطبقية الصراعية للمجتمع موضوعيا وتاريخيا. ولهذا فالمضمون الأدبى لا يصور مظاهر لبيئة خارجية اجتماعية أو طبيعية. كما سبق أن ذكرنا، وإنما يعبر عن دلالة الصراع الاجتماعى الدائر فى المجتمع والمواقف المختلفة منه وانعكاس ذلك أدبيا فى الدلالة الكلية للعمل الأدبى. فالأدب لا يعكس مجرد مظاهر البيئة أو ظواهرها المختلفة وتأثيرها على شخصية الأديب، أو على بعض صفات أعماله الأدبية، وإنما يعبر بمضامينه عن الدلالات والمواقف الايديولوجية والفكرية والشعورية الكامنة فى المجتمع، وراء مظاهره وعناصره الصراعية المختلفة. ولهذا فهو لا يصور وإنما يكشف ويستخلص ويبلور وينتج مضمونا كليا دالا مما يبعده نظريا على الأقل عن مفهوم الانعكاس المباشر. أما مفهوم البيئة والمجتمع والخارج عند **طه حسين** فمفهوم - كما ذكرنا - أقرب إلى السكونية الاجتماعية، وأقرب إلى تصوير الأوضاع الاجتماعية، لا التعبير عن آلياتها وديناميانها ودلالاتها الطبقية الكلية الخبيئة.

ونلاحظ أن نقد د. **عصفور** لمفهوم الانعكاس يكاد يلغى تماما السببية الاجتماعية، وأثرها فى العمل الأدبى، مما يكاد يجعل العمل الأدبى عنده منبت الصلة بواقعه

الاجتماعي. وتكاد رؤيته لهذا أن تكون على نقيض رؤية د. **دراج** التي تقول بالسببية الاجتماعية؛ وإن يكن بشكل أقرب إلى الميكانيكية والجبرية. وإذا كان د. **عصفور** ينقد كتاب «**في الثقافة المصرية**» بسبب طغيان هذه السببية الاجتماعية، فإن د. **دراج** ينتقده بسبب انعدام هذه السببية. وكلا الرأيين على اختلافهما لا يعبران تعبيرا صحيحا عن حقيقة المفهوم الجدلي للسببية الاجتماعية في منظور كتاب «**في الثقافة المصرية**».

ولعل د. **عصفور** - في كتابه «**المرايا المتجاورة**» على الأقل فيما أعرف - يجعل من كل إحالة في الأدب إلى واقع خارجه علاقة انعكاسية مباشرة، إنه يكاد يعبر بهذا عن رؤية مفارقة للأدب تكاد تقترب مما يسميه البعض بالأدب في ذاته، المستقل عن كل ما عداه. فكل قول بمرآة أدبية تعكس ما هو خارجها هو عنده انعكاس يخرج بالأدب عن أدبيته، ويجعل منه وثيقة اجتماعية وتاريخية. وهذا ما قد يوحي بأن د. **عصفور** كان في مرحلة تأليفه لهذا الكتاب أقرب إلى **المدرسة البنيوية** لا في توجهها الماركسي عند **ألتوسير - وماشيري وبولنزاس** الذي تأثر بهم د. **دراج**، ولا في توجهها التكويني عند **لوسيان جولدمان** الذي تأثر بمدرسته الدكتور **محمد برادة**، ربما، في توجهها الشكلي الخالص. ولعل هذا هو وراء إلصاقه لمفهوم الانعكاس المرآوي المباشر على رؤية الدكتور **طه حسين**، ورؤية كتاب «**في الثقافة المصرية**» - على اختلاف الرؤيتين - للعلاقة بين الأدب والمجتمع، أو بين الشكل والمضمون، أو بين الألفاظ والمعاني والصورة والمادة في الأدب. وأخشى أن يكون د. **عصفور** قد أقام شبكة من الثوابت المفهومية دفعت بمنطقه التحليلي - برغم دقته وعمقه - إلى الحسم القاطع بالنسبة لبعض الاجتهادات النقدية، مما أدى إلى إخفاء وتغييب تفاعلاتها وتداخلاتها من ناحية وتطورها وجدليتها من ناحية أخرى.

وأكاد أشير إلى ثلاثة مفاهيم أساسية، أول هذه المفاهيم هو **مفهوم المرآة** التي قد نجدها بشكل أو بآخر بدلالة أو بأخرى عند العديد من كتاب هذه المرحلة من الثقافة المصرية، بل وعند كثير من الكتاب في الثقافة العالمية عامة. ولكننا نجد هذا المفهوم قد قلصه د. **عصفور** في مفهوم أحادي عند **طه حسين هو مفهوم** الانعكاس المباشر، مع أن المرآة قد تكون لها أكثر من دلالة، ولا تقتصر دلالتها على مجرد انعكاس الشيء نفسه. فقد تكون كشفا لخفايا باختلاف زواياها ومدى تركيزها تبعيدا أو تقريبا، تضخيما أو تصغيرا، تشويها أو تجميلا، تجلية لمعرفة أو تغييبا لها، تجميعا لمتفرقات أو تفريقا لوحدات. فحتى الفوتغرافيا - كما أشار د. **عصفور** نفسه إشارة سريعة - لا تعبر عن انعكاس تسجيلي مباشر، بل لعلها تعبر عن مضامين ودلالات، بل تضيف إلى الأصل أبعادا وأعماقا، فلا تكون مجرد وسيلة لبناء صورة معكوسة بشكل حرفي.

أما **المفهوم الثاني** فيتعلق بالقول **بالتجاور بين ظواهر الانعكاس** الثلاث: الاجتماعية، والذاتية، والإنسانية والتي يقول بها د. **عصفور**. فلا شك أننا نجد عند د. **طه حسين** هذه العلاقات الثلاث في دراساته الأدبية وكتاباته النقدية. ولكننا قد لا نجدها

دائما فى هذا المنظور التجاورى الذى يتضمن معنى الثبات المنهجى. بل سنجد منهجية د. **طه حسين** تختلف فى رؤيته الاجتماعية الجبرية التى نجدها فى رسالته الأولى عن **أبى العلاء** التى كان يتأثر فيها بكتابات **تين** - كما سبق أن ذكرنا - عن رؤيته الاجتماعية فى كتابه **«فى الشعر الجاهلى»** أو **«فى الأدب الجاهلى»** بعد تأثره بمنهج **لانسون** . وسنجد أن حدود رؤيته الاجتماعية وأعماقها ودلالاتها تختلف فى مراحل حياته، وفى أنماط دراساته ومقالاته وتعليقاته الأدبية المتنوعة، وإن وجدنا نصا فى بداية كتاباته يماثل نصا فى أواخر كتابته يعبر عن هذا المفهوم الاجتماعى الجبرى. سنجد ثباتا لمفهوم العلاقة بين الأدب والمجتمع ولكننا سنجد هذا المفهوم مختلفا أو معدلا، أو متطوراً بمستوى أو بآخر فى المشروع الدراسى والنقدى العام للدكتور **طه حسين**. إن جذرا أساسيا من جذور فكر **طه حسين** هو الجذر التاريخى والعقلانى.. وبهذا الجذر فى جانبه التاريخى، وجانبه العقلانى لا يكشف عن ثبات مطلق لهذه الدلالة الجبرية للعلاقة بين العمل الأدبى والمجتمع، فضلا عن الجانب الجمالى أو الفنى الذى يضيفه د. **طه حسين** إلى العمل الأدبى والذى يخلخل بالضرورة كذلك هذه الدلالة الجبرية. ونستطيع أن نقول الأمر نفسه بالنسبة لموضوع العلاقة بين العمل الأدبى وبين المجتمع أو الذات الداخلية أو بينه وبين عصره والإنسانية عامة. بل لعلنا نجد تداخلا فى دراسة د. **طه حسين** بين هذه الظواهر الانعكاسية الثلاثة: الاجتماعية، والذاتية، والإنسانية، وليس مجرد تجاور، بحيث تتوحد بهذا التداخل الصورة التى يرسمها لشخصية أدبية من الشخصيات أو لعصر من العصور.

أما **المفهوم الثالث** فهو عدم **الفصل المنهجى الواضح فى كتاب د. عصفور بين دراسات الدكتور طه حسين الأدبية ومقالاته النقدية**. إن أغلب ما كتبه د. **طه حسين** عن أثر المجتمع أو الذات الفردية أو الإنسانية فى الأدب ليس من قبيل النقد الأدبى، وإنما هو من قبيل الدراسة الأدبية. ولهذا نجد تمايزا منهجيا بين غلبة الجانب التحليلى العقلى فى دراساته الأدبية، وغلبة الجانب الانطباعى التذوقى فى مقالاته النقدية، وإن لم تفتقد هذه المقالات النقدية أحيانا من جانب عقلى أو علمى فى منهجها.

ولا شك فى الطابع التوفيقى للمشروع الأدبى للدكتور **طه حسين**، كما يقول د. **عصفور**، ولكنه أقرب إلى الانتقائية التى تختلف باختلاف طبيعة الموضوع الواحد، وباختلاف طبيعة ما يكتب، هل هو دراسة أو نقد أدبى أو حديث نقدى - على حد تعبير د. **عصفور** - أو هو تعليق فى صحيفة يومية أقرب إلى التعريف بكتاب أو برواية أو بديوان شعر.فضلا عن التداخل والتطور الذى يطرأ على عناصر هذا النهج الانتقائى نفسه الذى كان يتحرك بشكل عام فى تناوله للأدب فى إطار رؤية متعددة الجوانب تجمع، وتتراوح بين التناول التاريخى والتناول العقلى العلمى، والتناول التحليلى. والتناول الاجتماعى، والتناول النفسى، والتناول الذوقى والانطباعى والجمالى والقيمى عامة. إن د. **طه حسين** عالم، وأستاذ جامعى، وفنان مبدع للأدب، ورجل ذو مسئوليات اجتماعية عامة ومتنوعة، وكان محور صراعات فكرية وسياسية وأدبية مختلفة. ولهذا فمن الصعب أن نحدد له نظرية أدبية محكمة البناء صارمة المنهج فى كل ما يكتب على

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

اختلاف مستوياته، دون أن يعنى هذا بالطبع إهدارا لكل ما تتسم به كتاباته الجوهرية من إطار متسق موحد، رغم تنوع عناصرها، وتفاوت مستوياتها واختلاف مناهجها. إنه إطار عام - كما ذكرنا - من الرؤية التاريخية والعقلانية والتحليلية والاجتماعية والنفسية والإنسانية والذوقية والانطباعية، والإحساس العميق المرهف بالجمال والإبداع، والحرص الدائم العنيد على الحرية والليبرالية والكرامة الإنسانية وإرادة الفعل والتغيير والتجدد والتفتح الإنساني. ولهذا فقد يكون من الخطأ منهجيا أن نحدد بشكل قاطع معالم الرؤية النقدية عند **طه حسين** في كل ما صدر عنه من كتابات أيا كانت طبيعتها ومستواها وغايتها وملابساتها. فلابد من التفرقة في العديد من هذه الكتابات بين العابر والجوهري. ولا شك أن الواقع الخارجي والباطني الذاتي والإنساني عامة كان ينعكس في كل ما يكتب د. **طه حسين** من دراسة أو نقد أو إبداع. ولكن ليس صحيحا في تقديري أن **الانعكاس** في النقد الأدبي عند د. **طه حسين** كان انعكاسا واقعيا وثائقيا وليس انعكاسا فنيا.. ولا شك أن هذه الكلمات تحتاج إلى دراسة تفصيلية لإثباتها. ولكن حسبنا في هذا المجال الضيق أن نقتصر على وقفة أخيرة سريعة حول ما يراه د. **عصفور** من انعكاسية مباشرة في النقد الأدبي عند **طه حسين**.

في تقديري، بشكل عام، أن مدرسة **طه حسين** هي أقرب إلى الدراسة الأدبية منها إلى النقد الأدبي، وإذا كانت دراساته الأدبية تعتمد على الجانب التحليلي العقلاني العلمي - كما ذكرنا من قبل - فإن مساهماته النقدية الأدبية يسيطر عليها الطابع الذوقي الانطباعي، دون أن تخلو من الجانب العقلاني - في الوقت نفسه - أحيانا. وهذا هو ما يجعل مدرسته الأدبية ذات طابع توفيقي انتقائي. وإذا كان د. **عصفور** قد وجد في رمز المرآة وحدة ترتكز عليها مناهج الدكتور **طه حسين** الأدبية سواء الدراسية منها أو النقدية، وأقام على هذا الأساس رأيه في الصفة الانعكاسية المباشرة في مشروع **طه حسين** الأدبي عامة، فقد أشير إلى مفهوم آخر اعتبره أساسا يرتكز عليه هذا المشروع هو مفهوم الصدق. وقد لا يكون هناك فارق بين مفهوم الصدق - هذا المفهوم المعنوي القيمي - ومفهوم المرآة - هذا الرمز المادي -. فالمرآة تصدق صدقا مباشرا فيما تعكسه من وقائع، لو أخذناها بشكل موضوعي ثابت. ولكن الصدق ليس مجرد مرآة عاكسة. وإنما هو معيار للحقيقة. ولست أقصد هنا الصدق بمعناه الأخلاقي، وإنما بمعناه المعرفي. وإذا كان الصدق بمعناه المعرفي في مجال الدراسات الأدبية يمكن أن يصبح مرادفا للعلم والعقلانية والموضوعية، فإنه في مجال النقد الأدبي قد يصبح بالفعل معيارا للمطابقة بما يهدر القيمة الفنية الإبداعية للأدب. ولعل هذا هو ما أضعف بعض الأحكام النقدية عند **طه حسين**. إلا أن الصدق عند **طه حسين في** كثير من تطبيقاته النقدية ليس صدقا معرفيا، وليس صدقا أخلاقيا، إنما هو صدق تعبيري أو بتعبير آخر صدق شعوري متلائم مع الحقيقة، أي مع تجربة ذاتية، وبيئة اجتماعية وعصر. إنه ليس مجرد صدق اجتماعي تاريخي، وبالتالي ليس محاكاة بل هو صدق شعوري أو بتعبير **طه حسين** صدق فني. ويقصد بالصدق الفني التعبير عن الشخصية من ناحية، وبلغة ملائمة للحياة والعصر من ناحية أخرى. وهو بهذا المعنى تعبير عن الحرية، تعبير عن التحرر من الضرورات والتقاليد والموروثات والمفروضات الخارجية. ولهذا يكاد الصدق الفني عند **طه حسين** أن يكون مرادفا **لمفهوم الحرية**. وإذا كان الجمال عند **العقاد** مرادفا للحرية، فإن الصدق الفني عند **طه حسين هو** الذي يرادف الحرية. والصدق الفني عند **طه حسين** هو ما يتركه في سامعه وقارئه من

انفعال بما يحمله من صور ودلالات عبر تشكيله الجمالى الخاص. والكذب فى الشعر - بهذا المعنى - هو صدق فنى، إذا استطاع أن يحقق هذا الانفعال. ولهذا فالصدق الفنى عند **طه حسين** هو مركب من العناصر الموضوعية والذاتية والجمالية.

على أن **طه حسين** عندما أثار مسألة الصدق الفنى لم يقدم معيارا دقيقا إجرائيا للحكم النقدى بمقتضاه، وإنما قدم معيارا غامضا هو الذوق والانطباع الذى استعان به فى نقده الأدبى التطبيقى. ولا شك أن هذا المعيار الغامض هو نقطة البداية الأولى فى كل نقد أدبى ينتقل بعده إلى التحليل والتفسير والتقييم. على أن الصدق الفنى عند **طه حسين** يرتبط أحيانا بمفهوم الدلالة الكلية للعمل الأدبى، وليس لمعانيه الجزئية المتناثرة أو لمجرد جمالياتها التى نتذوقها بقراءتها. وبالتالى فهو وإن عبر عن حقيقة كلية موجودة أو يمكن استخلاصها فى الواقع الخارجى أو النفسى، ليس انعكاسا. إنه ثمرة تفسير للعمل الأدبى وكشف لدلالته ومضمونه. وما أكثر الأمثلة، التى لا يتاح لنا الإشارة إليها، ولكن حسبنا منها هذه المقارنة التى أقامها د. **طه حسين** بين **القراءة** الكلية لكتابى **أبى العلاء المعرى**: **«لزوم ما لا يلزم»** و**«الفصول والغايات»** والدلالة العميقة لروايات **فرانز كافكا** الثلاث: القضية، والقصر، وأمريكا. وفى القسم الثانى من كتاب د. **عصفور**: **«المرايا المتجاورة»** وبخاصة فى الفصل الثانى والثالث، أمثلة عديدة على ذلك، وإن لم يستخلص منها د. **عصفور** دلالتها الكلية. إن المسألة إذن ليست انعكاسا مباشرا، وإنما محاولة لاكتشاف الدلالة العامة فى العمل، وإن تكن مماثلة للدلالة العامة فى الواقع الخارجى، وليس فى هذا انعكاس بل استخلاص لدلالة فى الأدب، وبلغة الأدب هى تعبير عن دلالة موضوعية فى الواقع. ولو اعتبرنا هذا انعكاسا مباشرا، لكان كل أدب وفن، وكل فكر وكل علم،هو مجرد مطابقة وانعكاس مباشر مهما اختلفت أساليب التعبير الأدبية أو الفنية أو الفكرية أو العلمية، ويخلو تماما من كل اكتشاف أو إبداع.

خلاصة الأمر، أننا لا نستطيع أن نحكم على نقد **طه حسين** بالانعكاسية المباشرة، لمجرد أنه يكتشف علاقة أو أنه يقيمها بين دلالة ما، أو معنى ما فى العمل الأدبى وبين ما هو خارج العمل الأدبى، سواء كان مجتمعا أو ذاتا أو عصرا.

وهكذا يصدق حكم د. **عصفور** بتماثل ووحدة الرؤية بين نقد طه **حسين**. ونقد أصحاب **«فى الثقافة المصرية»**، سواء كان ذلك بسبب ما يقوله د. **عصفور** عن مفهوم الانعكاس المباشر عند كليهما، أو بهذه المحاولة التى أحاولها لاستبعاد هذا المفهوم أو على الأقل التخفيف منه فى بعض الجوانب من نقد د. **طه حسين**، تأكيدا لاحترام طه **حسين** وحرصه على القيمة الأدبية والجمالية والاستقلال الذاتى النسبى للأدب وهو ما يحرص عليه ويؤكده كذلك كتاب **«فى الثقافة المصرية»**! على أن الحوار مع د. **عصفور** يفتح مزيدا من آفاق الاجتهاد فى مجال النقد الأدبى والفكر عامة.

* * *

ويبدو أن قراءات **«يونانى فلا يقرأ»** لم تتوقف بعد أربعين عاما من بدئها، وعشرين عاما من وفاة الدكتور **طه حسين** . وهذا معنى من معانى الأهمية الكبيرة الباقية المستمرة المتجددة والملهمة للدكتور **طه حسين** فى حياتنا الثقافية.

ARCHIVE
http://archivebeta.sakhrit.com

لطفى عبد البديع

دلو من السماء

كيف تأتّى **لطه حسين** أن يكتب «**على هامش السيرة**» بعد كتابه «**فى الشعر الجاهلى**» ؟

سؤال لا أشك فى أنه ساور ولايزال يساور الكثيرين ممن يطيب لهم أن يتسقّطوا أخبار المشاهير ، والشهرة لها ثمنها الباهظ يدفعها أصحابها من ذواتهم وحبّات قلوبهم . كما يقال ، **ولطه حسين** النصيب الأوفى من ذلك لم تغنه «**أيامه**» وما ساق فيها من أحاديث عن ملاحقته بالسؤال تلو السؤال عما كان من مغامرته الفكرية بين الأزهر والسوربون .

وقد ساقت إلى الأقدار وأنا أفكر فى كتابة مقال عن **طه حسين** يحوم حول هذا الموضوع شيئاً من صدى هذه المغامرة تردّد واستطار بين تونس وباريس منذ خمسين عاماً أو تزيد .

فكأنما كنت على ميعاد مع اثنين من أبناء العمومة الذين يجمعنا وإياهم هم واحد ـ كلنا فى الهم شرق ـ على تنائي الديار وبعد المزار أحدهما يتردد اسمه فى سمعى منذ زمن بعيد وهو الدكتور **بشر فارس** والآخر **محجوب بن ميلاد** التونسى ولا أعرفه إلا من كتاب له عنوانه «**الفكر الإسلامى بين الأمس واليوم**» وهو عنوان أكبر من حقيقة الكتاب الذى ضمّنه فصلا عن «**محمد وأدباؤنا المعاصرون**» كتبه أو بعبارة أدق أذاعه سنة ١٩٤٩ .

ورحت أستمع إليهما وهما يتحاوران منذ نصف قرن فى أشياء لا تبعد كثيرا عما يتحاور فيه أحفاد عدنان وقحطان من أبناء هذا الزمان ، وأظنهم سيظلون يتحاورون إلى أبد الآبدين والعالم من حولهم بُدلّ غير العالم ، وأوربا بل الغرب كله يصارعهم ويضيقّ عليهم الخناق وهم حامدون شاكرون يأكلون الطعام ويمشون فى الأسواق !

وبداية القصة أن صاحبنا الدكتور **بشر فارس** ـ عفا الله عنه وغفر له . إن كان حيا أو ميتا ـ استجمع قواه

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحزم أمره وكتب فصلاً في مجلة يقال لها «**مجلة البحوث الإسلامية**» بباريس عن الأدب العربي الحديث ونزعاته (كذا) استعرض فيه مظاهره وآثاره وذكر أعلامه، فإذا به - والعهدة على الراوي **محجوب بن ميلاد** - يندهش أمام هذه الظاهرة وهي أن عدداً كبيراً من أعلام هذا الأدب - وليسوا من صغار الأدباء ولا من المتأدبين (أي والله كأن هذا لا يليق بالأعلام) خصصوا كتبا عديدة **لمحمد ولسيرة محمد ولشأن محمد** قال المحقق الهمام **ابن فارس** : وهي ظاهرة لا يمكن إلا أن نسجلها : فهذا كتاب **طه حسين** «**على هامش السيرة**» وكتاب **توفيق الحكيم** «محمد» وكتاب **محمد حسين هيكل** «**حياة محمد**» وكتاب **عباس محمود العقاد** «**عبقرية محمد**» .

وبعد أن ساق **محجوب بن ميلاد** هذا الكلام قال : يسجل الدكتور **بشر فارس** هذه الظاهرة ثم يحاول لها شرحاً وتعليلاً وكذا كأنها معضلة من قبيل المعضلات التي يتعاطاها ويفكر فيها المثقفون العرب وهم يتحلقون حول الموائد في مهرجانات الأغنياء على دقات الطبول وسباق الهُجن) إلا أن دهشته لا يطول لها أمد فقد اهتدى أو ظن أنه اهتدى إلى الشرح فقال «**هذا تملّق للعوام**» أما **ابن ميلاد** شكر الله له فقد أخذته الحمية وراح يتساءل بعد أن رأى الجبل وقد تمخض فولد فأرا : هل صحيح أن أولئك الأدباء . وهم فحول الأدب العربي الحديث. لم يؤلفوا كتبهم عن النبي العربي إلا تملّقا للعوام ؟

هو حكم صارم كما ترون لا تلعثم فيه ولا جمجمة كما تتبينون وهي تهمة خطيرة كما تشهدون .

هل صحيح هذا الحكم .

ونقول **لابن ميلاد** : لا وربك يا **ابن ميلاد** بلى هو نزق مابعده نزق وافتراء على الحق والتاريخ ، فنحن على الأقل تعرف طه حسين ، ونعرف أنه ليس من خلقه التملّق والنفاق لا للعوام ولا للحكام .

وما يقال في **طه حسين** يقال مثله في سائر الأعلام.

ولا نملك إلا أن نقول بعد ذلك : **ويل للشجيّ من الخليّ** ، فالقوم لم يكونوا يعيشون في أبراج عاجية أو من أهمّتهم أنفسهم وحظوظهم العاجلة وصرفتهم عن أمر أمتهم ومصيرها بل كاني بهم كان يؤرّقهم هذا المصير ، وكان بين أيديهم تاريخ مفتوح لمصر والعالم العربي يتسع لاحتمالات متباينة من الثقافة العربية والثقافة الأوربية فاختار كل منهم ما عنّ له مما رأى أنه أنفع للأمة من سواه ، فما يُظن أنه تعارض كان منشؤه هذا الاختيار، والاختيار شرطه الحرية التي لا ينتظر أصحابها عليها الجزاء أو المقابل ، لأنها أكبر من الجزاء ومن المقابل.

وكأن الدكتور **هيكل** ألمّ بشيء من ذلك في مقدمة «**منزل الوحي**» قال : **حاولت أن أنقل لأبناء لغتي ثقافة الغرب المعنوية وحياته الروحية لنتخذها جميعا هدى ونبراساً ، ولكني أدركت بعد لأي أنني أضع البذر في غير منبته فإذا الأرض تهضمه ثم لا تتمخض عنه ولا تبعث الحياة فيه ، وانقلبت ألتمس في تاريخنا البعيد في عهد الفراعنة موئلا لوحي هذا العصر ينشأ فيه نشأة جديدة، فإذا الزمن وإذا الركود العصري قد قطعا ما بيننا وبين ذلك العهد من سبب يصلح بذراً**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لنهضة جديدة، ثم رأيت أن تاريخنا الإسلامى هو وحده البذر الذى ينبت ويثمر ، ففيه حياة النفوس يجعلها تهتز وتربو، ولأبناء هذا الجيل فى الشرق نفوس قوية تنمو فيها الفكرة الصالحة لتؤتى ثمارها بعد حين .

وكأنهم حين التمسوا وهم يستظهرون مادة التاريخ طرائق جديدة للبحث وأشكالاً أدبية جديدة كما فعل **توفيق الحكيم** ، إنما أرادوا أن يكون ذلك كالمدخل «المنطقى» للحياة الجديدة للأمة وهى على بينة من حقيقتها الثابتة فى العود الأبدى للمناهل الأولى .

وكان **طه حسين** بينهم كالعاصفة إذ بلغ بالشك الديكارتى أقصاه فى نفى نسبة الشعر الجاهلى إلى العصر الجاهلى وإلى شعرائه . وكان هذا مما فاجأ به الناس فى كتابه «**فى الشعر الجاهلى**» . والذى يعنينا من هذا الكتاب هو موضعه من الشعر والنقد وما يستظهره فى ذلك من المصير قبل الذى يرويه من التاريخ . فإنى رأيت الكتاب صار أشبه بقميص عثمان لا يكاد يذكر إلا فى مناسبات العزاء والبكاء الدرامى على حرية الفكر التى تحمل عندنا معانى شتى ، ومن معانيها أن الذين تتعالى أصواتهم بها هم الذين يملكونها بما يملكون من صفحات يتربعون عليها فى الصحف والمجلات ، ولذلك لا يكون بكاؤهم إلا كبكاء المستأجرات من النائحات ، ولا يكون اغتيال الفكر عندهم إلا موضوعاً شهياً للسواد الذى يملأ البياض .

أما فيما عدا ذلك من قضايا الكتاب يسقطه **طه حسين** الشعر الجاهلى أو يبقى عليه ويقيمه فلاجواب عليها إلا بالصمت المريب ، ولا نظن أن ذلك عن تحرج أو تورّع لأن رقة الدين فاشية ولأن **طه حسين** لا يتهم فى دينه ، ولكن إذا لم يكن **هذا** هكذا فهل هى اللامبالاة والمواقف السلبية التى يستبيح معها أصحابها لأنفسهم أن يكتبوا فى الأدب الجاهلى الفصول الطوال أو يعرضوا للتراث عند **طه حسين ثم** لا يشيرون إلى موضع ذلك من الكتاب ، وإن اشاروا فسبيلهم إليه الإجمال دون التفصيل والاقتضاب دون الإسهاب .

والأزمة التى تساور الكتاب وتتناور قضاياه تتلظى بآثارها كلماته العذبة التى تتدفق فى كل طريق من ورائه حريق ، ولايدرى من يتأملها أين هى من صاحبها أهى التى تناجزه أم هو الذى يناجزها ، يطبق عليها ليل الشك تلك تارة فيلفها الظلام ويسفر عنها الصبح تارة أخرى فيبتسم لها الغمام . تلقاك بالمناجاة والسر الدفين فتأنس إليها وتحنو عليها ثم لا تلبث أن يجتاحها غضب مكبوت وسخط مقيد بالأغلال .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد لا نجاوز الحقيقة إذا قلنا إن اللغة فى **الشعر الجاهلى** أو **الأدب الجاهلى** ، فهما سواء ، لها دور يشبه دور البطولة فى الصراع الذى يجتاح الكتاب وصاحب الكتاب . ولا ندّعى هذا من غير بينة بل لنا عليه دليل ليس وراءه دليل لأنه دليل النيابة صاحبة الدعوى العمومية وقد حفظت التحقيق .فتقرير النيابة ـ الذى لا نسوقه دفاعاً عن **طه حسين** لأنه كما قلنا وكما عرفناه رحمه الله لا يتهم فى دينه بل تسجيلا للحقيقة ، والتاريخ ـ صريح فى ذلك .

فقد جاء فيه أن ما أخذ على **طه حسين** فى كلامه عن **إبراهيم وإسماعيل** إنما كان مرده انتزاع العبارات

التى كانت مظنة الاتهام ، وقال المبلغون عنها إن فيها طعنا على الإسلام من مواضعها والنظر إليها منفصلة ، فهى إنما جاءت فى سياق الكلام على موضوعات كلها متعلقة بالغرض الذى ألف من أجله الكتاب ، والواجب توصلا إلى تقديرها تقديراً صحيحا بحثها حيث هى فى موضعها من الكتاب ومناقشتها فى السياق الذى وردت فيه ، وبذلك يمكن الوقوف على قصد المؤلف منها وتقدير مسئوليته تقديراً صحيحاً . **وطه حسين** كان همه كما ورد فى التقرير أن يثبت - على ماجاء فى الفصل الثالث تحت عنوان الشعر الجاهلى واللغة - أن الشعر الذى يوصف بأنه جاهلى لا يمثل الحياة الدينية والعقلية للعرب الجاهليين .

وأراد فى **الفصل الرابع** أن يقدم أبلغ ما لديه من الأدلة على عدم التسليم بصحة الكثرة المطلقة من الشعر الجاهلى ، فقال إن هذا الشعر بعيد كل البعد عن أن يمثل اللغة العربية فى العصر الذى يرغم الرواة أنه قيل فيه .

وأما ماورد فى كلامه عن إبراهيم وإسماعيل فظاهر منه أنه أراد أن يعطى دليله شيئا من القوة بطريقة التشكيك فى وجود إبراهيم واسماعيل ،وهو يرمى بهذا القول إلى أنه مادام اسماعيل - وهو الأصل فى نظرية العرب العاربة والعرب المستعربة - مشكوكا فى وجوده التاريخى فمن باب أولى ما يترتب على وجوده مما يرويه الرواة .

ونقول : وهو كلام سديد وأصل جيد يمكن أن يعوّل عليه عند الاختلاف فى تفسير ما يقال ، فانتزاع الألفاظ من سياقها من شأنه أن يجردها من معناها الذى كان لها فى هذا السياق ويضفى عليها معنى آخر لم يكن لها من قبل والعكس صحيح . وإليك ما قاله فى مستهل الكتاب : لقد تناول الناس منذ حين مسألة القديم والجديد، واشتد فيها الجدال ، وخيل إلى بعضهم أنه يستطيع أن يقضى فيها بين المختصمين ، ولكنى أعتقد أن المختصمين أنفسهم لم يتناولوا المسألة من جميع أطرافها ، فهم لم يكادوا يتجاوزون فنون الأدب التى يتعاطاها الناس من نثر وشعر ، والأساليب التى تصطنع فى هذه الفنون والمعانى ، والألفاظ التى يمد إليها الكاتب أو الشاعر حين يريد أن يتحدث إلى الناس بعواطف نفسه ، أو نتائج عقله ولكن للمسألة وجها آخر لا يتناوله الفن الكتابى أو الشعرى ، وإنما يتناول البحث العلمى عن الأدب وتاريخ فنونه .

ونسأل ماهو الوجه والجواب ، نحن بين اثنين : إما أن نقبل فى الأدب وتاريخه ما قال القدماء ، لا نتناول ذلك من النقد إلا بهذا المقدار اليسير الذى لا يخلو منه كل بحث ، والذى يتيح لنا أن نقول أخطأ الأصمعى أو أصاب ، ووفق أبو عبيدة أو لم يوفق ، واهتدى الكسائى أو ضل الطريق ، وإما أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث ، لقد أنسيت ، فلست أريد أن أقول البحث وإنما أريد أن أقول الشك ، أريد ألاّ نقبل شيئا مما قال القدماء فى الأدب وتاريخه إلا بعد بحث وتثبت ، إن لم ينتهيا إلى اليقين فقد ينتهيان إلى الرجحان .

ماذا وراء هذا التمرد الذى ينتاب الكلمات ؟

أليست تقول العبارة إننا بصدد تجربة جديدة نتعاطى فيها ما يقوله رواة الشعر فى الشعر ؟

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ومعنى ذلك أن التجربة لم تكن ممكنة إلا بعمل الرواة وعمل الرواة ينصب على الشعر ، بحيث لو فرضنا أنه لا وجود للرواة لما كان هناك تجربة ، ولوفرضنا أنه لاوجود للشعر لكنّا كمن يحرث فى البحر . ودع عنك بعد ذلك مسألة النسيان ، فثبوت لفظ البحث فى الكلام شاهد على أنه لانسيان ، وإنما هى مغالبة وتوطئة لما قاله بعد ذلك .

فماذا قال؟

قال : أول شىء أفجؤك به فى هذا الحديث هو أننى شككت فى قيمة الأدب الجاهلى وألححت فى الشك ، أو قل ألحَ على الشك فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر حتى انتهى بى هذا كله إلى شىء إلا يكن يقينا فهو قريب من اليقين ، ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدبا جاهليا ليست من الجاهلية فى شىء ، وإنما هى منحولة بعد ظهور الإسلام ، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم ، وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين ، ولا أكاد أشك فى أن مابقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جدا لا يمثل شيئا، ولا يدل على شىء ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى ، وأنا أقدر النتائج الخطيرة لهذه النظرية ، ولكنى مع ذلك لا أتردد فى إثباتها وإذاعتها ولا أضعف أعلن إليك وإلى غيرك من القراء أن ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفة أو عمرو بن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء الناس فى شىء وإنما هو نحل الرواة أو اختلاف الاعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين .

فما تأويل هذا الكلام ؟

هى إحدى اثنتين إما أن نلقى بهذا الشعر فى البحر لنريح ونستريح ، وإما أن نتقبله ونؤجله لنعرف أين يقع من الحقيقة التى ننشدها والتاريخ الذى يحتاج إلى تصحيح .

ولا إخال أنها الأولى لأنه لا **طه حسين** ولا كلامه يغرياننا بذلك لأن معناه أن نلقى بأنفسنا فى البحر بعد أن نلقى فيه بالشعر لأنه جزء من كياننا اللغوى وكياننا اللغوى معناه كياننا الفكرى وهو ميراث الأمة .

فلم يبق إلا الثانية ، والثانية لها مكانها فى حياة **طه حسين** الفكرية وعمله فى هذا الكتاب وغيره من الكتب ، وإلا ففيم كانت مجادلته هذا الشعر على طول صفحات الكتاب ، وفيم كان تناوله له فى حديث الأربعاء ، ثم هل يحتاج من يشك فى الشىء شكا مطلقا إلى معاودة الشك بلفظه : مرة شككت فى قيمة الأدب الجاهلى وألححت فى الشك ومرة ، أو قل ألحَ على الشك . إن الشك سلاح ذو حدين لأنه كما يشك الإنسان فى الشىء يمكن أيضا أن يشك فى شكه فتكون السفسطة ، ولا نظن أن **طه حسين** يقصد شيئا من ذلك أو يريده ولا ألفاظه تشعر به وتريده.

ومع ذلك فقد كان هذا الشك من العوائق التى حالت بين **طه حسين** وبين تجربته الوجودية مع الشعر وروايته حين أخضعها للفلسفة العقلية التى أخذ بها فى منهج البحث وسلك فيه - على حد قوله - مسلك المحدثين من أصحاب العلم والفلسفة فيما يتناولون من العلم والفلسفة، واصطنع فى الأدب هذا المنهج الفلسفى الذى استحدثه ديكارت للبحث عن حقائق الأشياء فى أول هذا العصر الحديث ، والناس جميعا يعلمون أن القاعدة

الأساسية لهذا المنهج هى أن يتجرد الباحث من كل شىء كان يعلمه من قبل ، وأن يستقبل موضوع بحثه خالى الذهن مما قيل فيه خلوا تاما ، والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذى سخط عليه أنصار القديم فى الدين والفلسفة يوم ظهر قد كان من أخصب المناهج وأقواها وأحسنها أثرا ، وأنه جدد العلم والفلسفة تجديداً ، وأنه الطابع الذى يمتاز به هذا العصر الحديث .

ويذهب **ميرلوبونتى** إلى هذا المذهب العقلى الذى كثر الحديث عنه فى أوربا سنة ١٩٠٠ - وهو سليل الفلسفة العقلية الكبرى فلسفة القرن السابع عشر بأعلامها من ديكارت إلى **اسبينوزا** و**مالبرانش** - مبناه على تفسير الوجود بالعلم ، فهو يفترض علماً هائلاً عاماً ومصنوعاً فى الأشياء يتأتى فى كل علم فرعى ولايدع سؤالاً لسائل لأن كل سؤال معقول له جواب .

وإذا كان من المتعذر أن نحيا مرة أخرى هذه الحالة الفكرية وإن كانت قريبة منا فإن أصحاب هذا المذهب كانت تراودهم الأحلام فى وجود اللحظة التى يتأتى فيها للذهن وقد أغلق نفسه فى شبكة من العلاقات واستشعر الامتلاء أن يقطف من عالم محدود المعالم ما يشاء من النتائج .

ويظهر أثر هذا المذهب فيما يتردد فى عبارات **طه حسين** من أصداء لهذا الامتلاء ثم فى الفصول التى أدار عليها الكتاب وهى لا تخرج عن الملابسات التاريخية والعلل والأسباب .

ومع ذلك فلا هذه ولا تلك استطاعت أن تسكت صوت الشعر أو ترغمه على طاعتها بل ظل مدويا كما كان من قبل فى صفحات الكتاب .

وهذا هو وجه التلاقى بين هذا الكتاب وكتابِ **على هامش السيرة** .

فالكتابان يسقيان من ماء واحد هو ماء التراث، والتراث ليس شيئا من الأشياء ، ولا يقال فيه موضوع يقابل الذات لأن الذات فيه لا تنفصل عن الموضوع ، ولا يستنفد تاريخه ومعناه فى الماضى لأن تاريخه مفتوح ومعناه فى الحاضر ، وما معناه إلا تأويله الذى يتحقق فيه الوجود .

وطه حسين هذا هو **طه حسين** فى ذاك إليك ما يقوله فى مقدمة **«على هامش السيرة»** : فى أدبنا العربى على قوته الخاصة ، وما يكفل للناس من لذة ومتاع قدرة على الوحى وقدرة على الإلهام ، فأحاديث العرب الجاهليين وأخبارهم لم تكتب مرة واحدة ، ولم تحفظ فى صورة بعينها ، وإنما قصها الرواة فى ألوان من القصص وكتبها المؤلفون فى صنوف من التأليف، وقل مثل ذلك فى السيرة نفسها .. ولاخير فى حياة القدماء إذا لم تلهم المحدثين ولم توح إليهم روح البيان شعراً ونثراً ، وليس القدماء خالدين حقا إذا لم يكن التماسهم إلا عند أنفسهم ولا تعرف أنباؤهم إلا فيما تركوا من الدواوين والأشعار ، إنما يحيا القدماء حقا ويخلدون إذا امتلأت بصورهم وأعمالهم قلوب الأجيال مهما بعد بها الزمن ، وكانوا حديثا للناس إذا لقى بعضهم بعضا، وكنوزاً يستثمرها الكتاب والشعراء لإحياء ما يعالجون من ألوان الشعر وفنون الكلام .

وإذا كانت الروح تتمرد فى حريتها فى كتاب **الشعر الجاهلى** فإنها فى **«على هامش السيرة»** تتعالى فى حريتها على الزمان والمكان ، لأنها تتطلع إلى الوحى فى آفاق السماء ، وفى قصة الحاصنة هذه الحرية المطلقة :

وعطف الله على هذا اليتيم قلوباً ملئت حبا وفاضت حنانا ورحمة ، قلما يظفر بمثلها المنعمون المترفون من أبناء الأغنياء وأصحاب الثراء الواسع والجاه العريض . هذه الأمة الحبشية قد ورثها اليتيم عن أبيه الفقيد مع خمسة أجمال أوراك (الأوراك من الإبل التى ترعى الأراك) وقطعة من الغنم ، كانت حين أقبل اليتيم إلى هذه الأرض فتاة فى ريعان الشباب ومبتدأ الحياة ، لم تنس وطنها القديم ولم تألف وطنها الجديد ولم تسل عن حريتها ولم تأنس إلى رقها .

وفى هذا الصراع الذى تتقابل فيه الكلمات وكأنها تحمل المواقف التى يمكن أن تتعاقب على الشىء الواحد ولكنها لا تحتمل إلا واحداً من اثنين تتعالى ثلاث لحظات : لحظة التحرر من الرق ، ولحظة الدلو الذى ينزل من السماء ، ولحظة انقطاع الوحى .

فى اللحظة الأولى ترأمها القصة بكلمات حانية تطوى الزمان طيا منذ نزع الموت عن اليتيم أمه وهو عائد من يثرب إلى مكة وأصبح كما أراد الله يتيما فقد أمه وفقد أباه وليس له من يأويه إلا الله الذى وعد بإيوائه وحمايته من العاديات إلى أن بلغ سن الرجال وبنى خديجة ، هنالك نظر إلى هذه الأمة التى كانت له أمّا ونشأته ورعته وأغدقت عليه ما وسعها من الحب والحنان .. فأعتقها وردّ إليها حقها الكامل فى الحياة الحرة الكريمة ، ثم يتم الله نعمته عليه ويختاره لما قدر له من الكرامة احتمال الأعباء الثقال فينظر إليها ويقول هذه الكلمة التى ملؤها البر والحنان والوفاء : «**إنها بقية أهل بيتى**» ويلتمس لها الزوج فيقول لأصحابه «**من سره أن يتزوج امرأة من أهل الجنة فليتزوج أم أيمن**» .

واللحظة الثانية نلقاها وقد تركت مكة مهاجرة إلى الله ورسوله وابنها وصفيها ، إنها لتقطع الطريق بين مكة والمدينة يؤنسها ما يملأ قلبها من الإيمان وما يعمره من الحب ، وإنها لتسافر صائمة وتستأنس فى رحلتها بهذين الصديقين اللذين يحبهما المؤمنون الظمأ والجوع، ومن حولها اللهب والنار المحرقة والقيظ الذى تضطرم بها الأرض ثم تسعى لا يائسة ولا بائسة ويتراءى لها شبح الموت ولا تستسلم ولا تفارق ما ألفت من الرضا . انظرى أمامك ماذا ترين؟ إنه رشاء أبيض ناصع البياض ينزل إليك من السماء وقد علقت فيه دلو قد ملئت ماء . من أرسل هذه الدلو ؟ من قدم إليك هذا الماء ، لم أرسلت إليك هذه الدلو ؟ هلم فاشربى فإنك تذوقين اليوم هذا الماء العذب ماء الخلود .

واللحظة الثالثة لحظة انقطاع الوحى بموت النبى صلى الله عليه وسلم تساق فى لغة الخطاب : هذا جيش ابنك أسامة مرابطا يتأهب للرحيل وهذا ابنك وصفيك فى بيته ثقل عليه المرض وفتحت له أبواب السماء ، لقداختار الله لنبيه جواره الأعلى وصعدت نفسه إلى بارئها فتبكى أم أيمن وتقول لمن يلقى عليها السؤال وما يبكيك يا أم أيمن ؟ قالت : علمت أن رسول الله صلى الله عليه وسلم سيموت ، ولكنى إنما أبكى على الوحى إذا انقطع عنا من السماء .

وهى كلمات لا يقولها إلا من شرب من ماء الخلود .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مصطفى ناصف

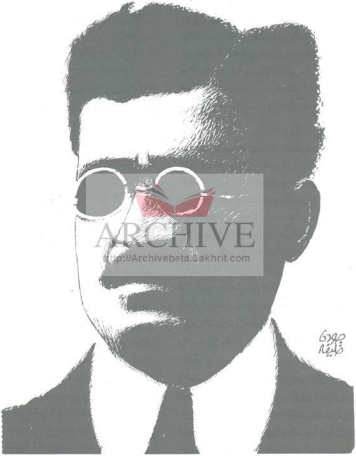
طه حسين وتطور اللغة

فى ملاحظات مطولة عرض طه حسين لتطور اللغة وتساءل عن مغزاه، قال: «**إننا لا نقرأ أدباءنا الذين يعيشون بيننا، ويصورون من حياتنا ما يستطيعون تصويره، ولا نقرأ غيرهم من أدباء الأمم الأخرى، ولا نعرف ما أنتجوا فيما مضى من الدهر، وما ينتجون فى هذه الأيام، إننا لا نبذل أيسر الجهد لفهم الحياة التى نحياها. فكيف السبيل إلى أن نحيط بسير الحياة التى يحياها غيرنا من الناس فضلا عن دقائقها، وما يثار فيها من المشكلات التى إن لم تعرض لنا الآن فستعرض لنا من غير شك فى يوم قريب أو بعيد، لأن حياتنا متصلة بحياة الشعوب الأخرى متأثرة بها ومؤثرة فيها سواء أردنا ذلك أم لم نرد بعد أن ألغيت الآماد والأبعاد. نحن لا نجد الشعور بالحاجة الملحة إلى أن نعرف من حياة العقول والقلوب فى العالم الخارجى مثل ما نعرف من آثار التجارة والصناعة والإنتاج المادى**».

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأشد من هذا خطرا أننا قد جهلنا أو كدنا نجهل أنفسنا، فنحن لم نخترع فى هذا العصر الحديث من لا شىء، وإنما تحدرنا من أجيال سابقة، ولهذه الأجيال حياة قد أثرت فى حياتنا، فلنا ماض من الحق علينا أن نعرفه، وسبيلنا إلى معرفته أن نقرأ ونفهم، ولكننا زاهدون فى القراءة والفهم ».

وقد شغل الزهد فى القراءة طه حسين مرارا، وحاول أن يشخصه، ويعلل له، واستشهد له بأكثر من وجه، فالمعاهد والجامعات لا ترغب أحدا فى القراءة، والمعلمون على اختلاف منازلهم يملون أنفسهم، ويملون تلامذتهم، ولا يفرغون لحساب أنفسهم. وكذلك الطلاب يملون أنفسهم، ويملون أساتذتهم، ولا يفرغون ويسرعان ما



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يأسن حظ الناس من المعرفة، فالمثقفون إلا قلة قليلة جداً لا يقرؤون، يقرؤون الصحف، وهي كثيرة، ويقرؤون الأدب اليسير، ولكن معظم الناس في المجتمع لا يكادون يفرغون لكتاب قيم تحتاج قراءته إلى الجهد والمشقة. هذا النوع من رياضة النفس غير شائع عندنا، ولذلك فمعظم الناس لا يكاد يخرج من الحياة الآلية إلى حياة أخرى عاملة يعطي فيها جهده، ويأخذ جهد غيره، ويحس بالقدرة على أنه إنسان يستطيع أن ينفع وينتفع. فالحياة بالقياس إلى كثيرين في المجتمع عمل وأجر وكلام يذهب مع الريح، ومسألة الفهم الخصب أبعد الأشياء عن اهتمام الناس، وهي لا تكاد تؤلف جزءا حقيقيا من ضمائرهم، ومظهر ذلك أننا لا نقبل على القراءة فلا غرابة إذا كنا عيالا على الإنسانية المتحضرة، فنحن لا نشارك في بناء الحضارة وتنميتها وتزكية جذوتها، ونحن ننتفع أكثر جداً مما ننفع.

كان طه يعتقد أن أخطر ما يواجه المجتمع انصراف أهله عن القراءة الشاقة العميقة، ومن أجل ذلك لا نكاد نعرف أنفسنا، ولا نكاد نضيف شيئا ذا شأن إلى علمنا بحياة آبائنا. والمجتمع من هذه الناحية كالغريب الذي لا يكاد يجد من ينصح له، أو لا يكاد يجد ما يجلو عن عقله الصدأ أو الغبار. جل ما لدينا نتاج صحفي، والصحافة لا تصور من حياتنا إلا ظاهرا لا عمق فيه. وإنما هي عنوانات يمر بها القارئ الحريص على وقته سريعا، كثير من الناس صرفوا عن القراءة والتأمل الناتج عن هذه القراءة، ولا يكادون يفرغون لأنفسهم، وهكذا نجد قضايا كثيرة تسيطر عليها الظروف، ولا تسيطر هي على الظروف. هذه هي الغفلة التي تهدد الثقافة الحديثة. ومن أخطر الأشياء أن يعتمد المرء على الكتاب الأجانب الذين يعرضون لشئون المجتمع العربي من حيث يريدون منافعهم وتجارتهم وغلبتهم واستئثارهم، فهم لا يريدون أن يعرفوا المجتمع العربي معرفة نقية خالصة، وإنما يبتغون معرفة مفيدة تمكنهم من التسلط، وتمكنهم من تحقيق المنافع والمآرب، والعالم لا يحفل بنا إلا من حيث يريد أن ينفع أو يضر، وإذا قال الحق يوما فقد يقول غير الحق أياما.

يقول طه حسين كيف السبيل إلى الوعي ونحن لا نقرأ كما ينبغي، ولا نهتم بتكوين الثقافة الخاصة. الثقافة الخاصة هي طوق النجاة. إننا نعيش في عصر السهولة والسرعة، وقد أخذت السهولة تعرض العقل لمحنة قاسية، وقد استطاع المذياع والصحف والمجلات، استطاع هذا كله أن يفيد قليلا، وأن يضر كثيراً، ومن الحق علينا أن نتأمل في ظاهرة الابتذال التي تهدد الثقافة الحديثة، ومن الحق علينا أن نتأمل الأخطاء الناجمة عن كثير من الكتابات، فكثير من الكتابات يحقق حاجات ومنافع، ولكنه لا يحقق خيرا. اشتبهت أمور الثقافة والتثقيف بأمور التجارة وتحقيق الربح، وأصبحت كلمات الشعب والجمهور حقا يراد به باطل، وكثير من الكتاب الآن في موقف شر من موقف الأديب العربي القديم، فالأديب العربي القديم كان أحيانا - على الأقل - يشتري رضا السادة بما يهدي إليهم من ألوان الثناء، ويؤثر نفسه بخير ماعنده. كذلك كان المتنبي يصنع في كثير منَ الأحيان، ولكن عصر هؤلاء السادة قد انقضى، وجد عصر آخر أصبح فيه القراء أو الجمهور سادة جددا، وإذا الكتاب يشترون رضا هؤلاء بأساليب مختلفة،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعضها ذكي ملتو يصعب كشفه، وإذا فريق من الكتاب قد أحسنوا فهم ما يجتذب القراء، والذي يجتذب القراء ليس هو ما ينفعهم ، وأصبح ملق القراء فنا يدرس، وتؤلف فيه الكتب، وتعرض فيه النظريات المفصلة.

هكذا أصبح الشر يجد ما يدعمه، وتهاوى الاعتزاز بالنفس والرأى، وأخذ الكتاب يهبطون إلى الجمهور بدلا من أن يستعلوا عليه، وهكذا تعرض الأدب، وتعرضت الثقافة الخاصة للتهديد المروع الذى يحتاج إلى أن تفرغ له الجامعات والمعاهد. الكتاب الآن يبتغون الصلة بالناس أكثر مما يبتغون الانفصال عنهم، ولكن الناس محتاجون - مع الأسف - إلى هذا الانفصال أشد الحاجة. وكيف يستغنى مجتمع عن الخلق الصعب الذى ينبغى أن يكون مطمح الشعب؟ ولا غرابة إذا وجدنا كثيراً من الأدب قريبا غير بعيد، يحفل برضا الناس أكثر مما ينبغى. أخطر الأشياء فى المجتمع المعاصر أن الثقافة الخاصة ليس لها وجود مستقل متين، وإنما تتعرض للاسترخاء والملق والسعى إلى الناس. لا يبحث أحد ولا يستقصى، ولا يجد من الوقت والرغبة ما يمكنه من أن يجمع ملاحظاته فى رفق، وأن يوائم بين هذه الملاحظات فى أناة.

والنتيجة الأخيرة التى ترتبت على هذا كله اختلاط القيم، والشعور بوعثاء الطريق، واليأس من بلوغ المثل، وقل أن يكتب أحد كتابا ثم يعرضه على نفسه ويطيل النظر فيه والإصلاح له، اشتبه أمر الثقافة بأمر البضائع التى تستجيب فى يسر لما تحتاج إليه التجارة من السرعة والانتظام، وأصبح رضا المستهلك مطلب كثير من الكتاب، وإلا تعرض الكتاب - فيما يزعمون للكساد، والخطر الخطير - فيما يقول **طه** - أن الكتابة هى أداة بعض الناس إلى الكسب على عكس ما نرى فى كثير من الأحيان فى الأدب القديم، فقد كان الأديب يطلب وسيلة العيش من حرفة يحترفها، ثم يشغل نفسه بعد ذلك بالكتاب. أما نحن الآن فنصطنع الثقافة والأدب والكتابة لنحقق أغراضا مختلفة أوضحها طلب الرزق والمال. وهكذا تتداخل الأغراض، ويفسد بعضها بعضا، وتتعقد الحياة، وينظر المرء إلى مجتمعه فلا يجد فيه بوضوح معالم الصفوة التى تقود المجتمع وتنير الطريق لأنها قارئة متعمقة أتيح لها من الصلة بالتراث القديم والثقافة الحديثة ما يمكنها من أداء الرسالة العظمى التى هى هدف المجتمع كله. **(راجع محنة الأدب الحديث فى خصام ونقد).**

خضع كثير من الأشياء لليسر والإغراء، وضاعت معالم هذه الصفوة، فساء ظن الناس بأنفسهم، وعميت الحقائق والقيم، وكان حظ المجتمع العربى من الاختلاط أعظم من حظ بلاد أخرى لقلة الثقافة العميقة بين قرائه، فكثر بيننا الذين يطلقون الأحكام ويرسلونها إرسالا، إن الخطر الخطير الذى يتعرض له الأدب الحديث لا يأتى من إهماله بعض مذاهب الأدب والنقد فى الغرب، وإنما يأتى فى الدرجة الأولى - فيما يظن **طه حسين** - من إهمال القراءة وإهمال الوعى، وندرة الصفوة، وتموج الثقافة الخاصة. ومع ذلك فكثير من الناس فى مجتمعنا راضون عن أنفسهم، يظنون أن فى وسعهم أن يعبروا الجسور، وفى هذا قدر كبير من التفاؤل. فنحن نستهلك الأفكار، ولا ننتجها، ونحن نحفظ كثيراً من القضايا أكثر جداً مما نتأملها ونتذوقها. لدينا علم ومعرفة، ولكن العلم والمعرفة

لا يتعمقان قلوبنا فى بعض الأحيان على الأقل، ولذلك فنحن معرضون للتناقض الشديد بين ما دخل فى عقولنا وما استقر فى نفوسنا وضمائرنا. كل ذلك معناه - فى نظر **طه** - أن أمور الثقافة لا تؤخذ مأخذ الجد والمشقة، ولذلك كانت شخصياتنا فى بعض الأحيان ممزقة، وكانت قلوبنا وعقولنا على خلاف، هذا هو الخطر الحقيقى الذى روع **طه حسين**، وأعاد التعبير عنه بعض الباحثين فى وقتنا هذا.

ومظهر الروع أن إيماننا بالمعرفة من حيث هى أداة كسب الحياة والتجربة يتدهور من حين إلى آخر، ولذلك كان **طه حسين** يسخر سخرية مرة من ولع بعض الناس بالاستباق إلى البدع الجديد. ذلك أن الخطر لا يكمن فى إهمال رأى من الآراء، ومذهب من مذاهب النقد الأدبى، وإنما يكمن أولا فى أننا لا نعطى لأمر التثقيف الذاتى ما يستحق من الاهتمام.

(٢)

لقد طرأ شىء كثير من وسائل التيسير على الناس فيما يقولون ويسمعون، وفيما يثقفون به أنفسهم من طريق النظر والسمع، وقد ترك هذا كله أثرا فى اللغة العربية إلى جانب تأثير القراءة اليسيرة التى لا تكلف الناس شيئاً من الجهد العقلى، يزعم غير قليل من الكتاب أن الناس جميعا فى حاجة إلى أن يقرءوا ويفهموا ويتذوقوا، ويجب أن يكون الأدب أو الثقافة - بوجه عام - قريبة التناول. ومن الواضح الآن أن قلة قليلة هى التى تتعمق اللغة، أو تعرف من دقائقها شيئاً يعتد به، ولكن هذه القلة القليلة لا صوت لها بجانب صوت الجمهور الواسع، والناس يزعمون أن الجمهور الواسع لا يعبأ بالثقافة العميقة ولا يعبأ - كذلك - باللغة الرائعة.

ونتيجة هذا كله ما نراه من اعتقاد واسع أو مزاعم غريبة من أن الثقافة ينبغى أن تكون شعبية، يفهمها الرجل الممتاز وغير الممتاز، وهم بهذا يطلبون من الأدباء أن ينزلوا إلى حيث الرجل العام، ولا يطلبون من الجمهور أن يبلغ من التعليم والثقافة درجة يستطيع معها أن يتذوق الآداب الرفيعة. وهذه مسألة شائكة، وقد استوقفت الدكتور طه أكثر من مرة، ومن الواضح أن تأثير الحياة الشعبية فى اللغة واسع ممتد، فلا أحد يفكر الآن فى الغرابة أوتعمد الغموض،ولا أحد يستطيع أن يواجه القراء بلغة لا تعيش فى هذه الأيام، فإذا كتب كاتب اليوم على مذهب **ابن المقفع أوالجاحظ أوالحريرى** أو بديع الزمان **الهمذانى** فلن يصغى إليه أحد، فقد أصبحت اللغة يسيرة سهلة، وأصبحت فى أقل القليل رصينة، ولكن ها هنا سؤال ملح : إلى أى حد نستطيع أن نبقى على بعض المقاييس؟

وإلى أى حد نستطيع أن نفرق بين اللغة اليسيرة واللغة المبتذلة ؟ أو أن نفرق بين اللغة السهلة واللغة المسفة؟ أو أن نفرق بين الرصانة والإغراب ؟ كثير من الكتاب الآن يرون أن الابتذال والإسفاف بقايا بلاغة قديمة، وأنه ليس من الممكن الآن التشبث بهما. هناك فريق من الكتاب يزعم أن الابتذال والإسفاف ينطويان على مناهضة لفكرة الجمهور، وكثرة القراء، وشعبيةاللغة. ربما يكون التوقف ها هنا مهما، ومن الممكن من الناحية النظرية - على الأقل - أن نقول إن اللغة اليسيرة ليست بالضرورة مبتذلة، ولكن كيف نعرف الابتذال ونحن حريصون على اللغة اليسيرة؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

لقد كان ممكنا فى البلاغة التقليدية التى تحرص على نقاء اللغة واختيارها أن نقول : هذا مبتذل لا ينبغى أن يكون . أما ونحن الآن نزعم أن اللغة العربية كلها تتجه اتجاها شعبيا فليس من اليسير إقامة تفرقة داخلية فى هذا الإطار الشعبى العام . إن صح هذا التعبير . والواقع أن الدكتور طه لم يخالطه أدنى شك فى أن هناك تفرقة واجبة بين عموم اللغة ويسرها من ناحية وابتذالها من ناحية أخرى ، فإذا سألناه كيف تستطيع أن تقيم هذا الميزان كان الجواب لديه يسيرا من بعض الوجوه . على الأقل . ذلك أن طه حسين يرى أن بحث شئون اللغة العربية فى حياتنا الحديثة والمعاصرة لا يمكن أن يتم بمعزل عن ظروف الثقافة العامة . فالتشيع للثقافة العامة إلى أبعد مدى هو الذى أغرى كثيرا من الباحثين باستبعاد قضية الابتذال والإسفاف ، فإذا ما ربطنا بين اللغة والثقافة الخاصة ، وإذا ما نظرنا إلى الثقافة العامة نظرة معيارية فسوف نضطر إلى استعمال مفهوم الابتذال ، وإذا سلمنا بأن هناك ثقافة عامة مبتذلة وأخرى غير مبتذلة فسوف نضطر إلى التسليم بأن اللغة العامة تحتمل الابتذال أو تحتمل اليسر الخالى من الابتذال . هذا هو المنطق الأساسى الذى يتبعه الدكتور طه ، مقولة الابتذال واجبة التمحيص فى اللغة . فى رأى الدكتور طه . لسبب بسيط هو أن مقولة الابتذال واجبة التمحيص فى الثقافة بوجه عام ، ونحن نقرأ غير قليل من المناقشات فننصرف عنها ، وهذا يعنى أن الابتذال قيمة قبيحة كامنة فى العقل . وعلى هذا النحو يمكن أن يدافع عن اللغة غير المبتذلة ، أو أن تهاجم اللغة المبتذلة ، وأقرب السبل للحكم بالابتذال اللغوى . فى رأى الدكتور طه . هو الرجوع إلى طبيعة التفكير الذى يبنى عليه القول الذى نقرؤه ، وهذه ملاحظة واجبة ، وهى تؤلف جزءا غير قليل من اشتغال الدكتور طه بالثقافة العامة ، أو مسير الثقافة فى المجتمع العربى المعاصر .

لقد أصبح المجتمع المعاصر ميالا . فيما يرى الدكتور طه حسين . إلى استبعاد قيمة الجمال ، وأصبح كثير من الناس ينظرون إلى جمال اللغة نظرة الريب . ذلك لأن هناك تيارا عاما يؤمن . كما يقول الدكتور طه . باليسر الشديد ، أو ينصرف عن العناء . هذا العناء الذى أصبح ممقوتا هو الذى ترك آثاره فى صناعة اللغة وصناعة التفكير على السواء . ونحن نقول مرة أخرى إن تمحيص اللغة لا يمكن أن ينفصل عن تمحيص نظرة المجتمع إلى الثقافة . وهناك خلط غريب . كما يقول الدكتور طه . بين العناية بالشعب من ناحية والتهاون فى التفكير واستعمال اللغة من ناحية أخرى . يقول الدكتور طه : هما أمران ، وليسا أمراً واحداً . العناية بالشعب لا تؤدى إلى تشجيع التهاون فى التفكير ، ولكن كثيرا من القراء لايكادون يمحصون هذا الخلط . وقد نتج عن هذا كله ظاهرة غريبة ذات وجهين ، فالمجتمع العربى يسرع فى التفكير ، ويسرع . كذلك . فى التعبير . وإذا كنا لا نحقق الأفكار ، ولا نصطنع الأناة فنحن لا نحقق اللغة أيضا . ومغزى ذلك أن شعبية اللغة أصبحت خطرا على الشعب نفسه . ذلك لأن هذه الشعبية يعوزها . فى رأى الدكتور طه . ما ينبغى على كل إنسان من التدقيق أو تحقيق الأشياء .

هناك فى عصرنا العربى الحديث حاجات كثيرة عاجلة مزدحمة ، أو مختصمة يناقض بعضها بعضا ، ويوشك هذا كله أن يغرينا بأخذ الأمور من أقرب

الأبواب . وبعبارة أخرى ليس فى وسعنا دائما أن نفاضل بين الحاجات ، وأن نفض ازدحامها واختصامها وتناقضها ، ولو استطعنا أو جعلنا فض الخصومات بين الحاجات المضطربة المتناقضة جزءاً أساسياً من شواغلنا لجاز لنا أن نفكر فى اللغة على نحو آخر ، ولجاز لنا أن نميز بين اليسر والإسفاف أو بين السهولة والابتذال . غيبة مفهوم الابتذال عن عقل الكاتب يعكس - فى رأى الدكتور **طه** - غيبة مناظرة عن التمييز بين ما هو أصلى أو جوهرى وما هو عرضى أو فرعى ، وغيبة تنظيم الدوافع العقلية وإعادة بنائها وتنسيقها تفسر حرص كثير من الناس - كتابا كانوا أو دارسين - على استبعاد مفهوم الابتذال والإسفاف .

(٣)

ويتصل بذلك من باب أولى استبعاد مفهوم الجمال . والجمال - فيما يقول الدكتور **طه** - لا يأتى عفوا إلا فى القليل النادر . والظاهرة الخطيرة التى أشرنا إليها من قبل هى هذه الصلة بين تناول اللغة فى عصرنا الحاضر والعزوف عن الجهد والعناء ، لايشك **طه حسين** فى أن ثمة علاقة قوية بين شئون اللغة فى أيامنا هذه والتهاون فى التفكير . ومادمنا نسرع فى تسجيل القضايا وإخراجها للناس دون أن نحقق معناها فلن يكون في وسعنا إعطاء جانب الاختيار اللغوى ما يستحق من عناي، ليس ثمة فرق كبير بين شئون الثقافة وشئون اللغة بوجه عام ، وأخص ما تحتاج إليه الثقافة المقاومة بأدق ما لهذه الكلمة من معنى ، مقاومة النفس التى تكره الجهد ، ومقاومة الحاجات الكثيرة العاجلة .

ولكن الحاجات الكثيرة العاجلة تغرى الكتاب بأشياء غير قليلة ، وليس فى وسع كثير من الناس الآن مقاومة هذه الحاجات والمنافع فضلا عن مقاومة الحياة السريعة ومقاومة ضرورات الصحف والمطابع . شئون اللغة - فى رأى الدكتور **طه** - لا يمكن أن تدرس بمعزل عن شئون الفكر بوجه عام . وأوضح أن فكرة الثقافة الرفيعة تكلف الناس ما لا يستطيعون ، وواضح - كذلك - أن الأدب الرفيع يحتاج إلى مقاومة هذه الحاجات المعروفة . وقد نتج عن هذا كله إهمال ما يسميه **طه** باسم الجمال الرفيع أو الغذاء الممتاز . وقد كان الناس يختلفون منذ أقدم العصور حول ما يسمونه : الجمال الأدبى أين يكون. ومهما يكن من أمر هذا الاختلاف فهم متفقون دائما على أن الأدب لم يوجد إلا للسمو بالنفس إلى حيث المشاهد الرفيعة من الجمال . ينبغى أن يؤخذ الأدب كما تؤخذ الموسيقى والنحت والرسم والتصوير . وليكن موضوع الأدب جميلا أو قبيحا فليس يعنينا إلا أن يحدث الأثر الأدبى هذا الشعور الرفيع . ولكن الشعور الرفيع بالجمال يضل فى مجتمعنا العربى المعاصر وسط المآرب والوسائل التى تريد أن تفرض نفسها على الأدب ، وبعبارة أخرى تريد أن تستذله فتحرم المجتمع من خير كثير ، ويظهر أن غير قليل من الكتاب والقراء ما يزالون يخلطون بين جمال اللغة وفكرة الزينة ، والجمال الذى يتحدث عنه الدكتور **طه** لا تنفصل صورته عن مادته . وقد كان القدماء يتصورون اللغة تصورا مقاربا غير دقيق ، ويجعلون اللغة أشبه بالثياب الرائقة . ولكن من الواضح - الآن - أننا لا نعرف الألفاظ الفارغة التى تنتظر المعانى لتلبسها ، فالألفاظ والمعانى ممتزجة متحدة ، لا تنفصل ولا تفترق . وصورة الأدب ومادته شيء واحد

ARCHIVE http://archivebeta.Sakhrit.com

أو شيئان لا يفترقان . ولكن هذا كله على يسره غير قريب من قلوب الناس ، فهناك أغراض ومآرب تنافس الأدب الرفيع ، ولهذه الأغراض جاذبيتها .

وخلاصة هذا أن كثيرا من مواقفنا نحو اللغة لا يمكن أن يستوضح استيضاحا مفيدا إلا إذا عرفنا مواقفنا من الثقافة والحاجة إلى تجويد الفكر ، والناس يظنون بتجويد اللغة ظن السوء لأنهم لا يعنون بتجويد الفكر نفسه . ويجب أن تدرس الأمور اللغوية فى هذا الضوء ، وأن نقارن بين ما كانت عليه الحال فى الثلث الأول من هذا القرن وأيامنا هذه ، ففى ذلك الوقت البعيد كان التعليم قليل الانتشار بالقياس إلى ما أتيح له فى هذه الأيام من السعة والتغلغل فى أعماق الشعب . ومع ذلك فإن الأدباء كانوا يكتبون بلغة عربية مختارة ، ويتنافسون أيهم يكون أشد لها تطويعا وتيسيرا ، وأقدر على أن يصوغها من المعانى والخواطر ما لم تكن تعودت دون أن يشق عليها أو ينحرف بها عن طريقها الذى رسمته . ومن الظواهر التى ينساها الناس الآن أنه فى الوقت الذى كان التعليم فيه قليل الانتشار كان حظ الناس فى المجتمع العربى من القراءة أكبر ، وكان أصحاب الثقافة – على اختلاف حظوظهم منها – يتنافسون فى القراءة وكانوا يفرقون - أيضا - تفرقة حسنة بين حاجات السياسة وأغراضها وحاجات القراءة الأدبية الرفيعة ، وكان الكتاب أنفسهم لا يكتبون فى شئون المجتمع إرضاء لحاجات معينة فحسب بل كانوا يكتبون إرضاء للأدب ذاته .

ومن غريب المفارقات أن الصحف فى ذلك الوقت - أيضا - كانت تنشر باللغة الفصحى ، وكان الكتاب - على العكس مما نرى الآن - يتنافسون فى تجويد اللغة ، وقد اتخذوا لأنفسهم فى الأدب واللغة مثلا لا يعوضون عنها ليتكلفوا رضا القراء . وإنما يسمو الكتاب ليغروا قراءهم بمشاركتهم فى هذا السمو ، ولم يستطع كثير من الباحثين حتى الآن تحليل هذا الموقف من اللغة فى أبعاده، فالكتاب - كما قلنا - لا يتملقون القارىء المتواضع على الرغم من أنهم يكتبون فى الصحف ، والكتاب لا تستبد بهم حاجات المجتمع القريبة ، والكتاب لا يخضعون لما نسميه الآن باسم الجمهور ، ولا يهبطون إلى لغة الشارع على الرغم من أن التعليم - كما قلنا - كان ضيقا محصورا فى فئة قليلة . ومن هذه الغرائب - أيضا - أن الظروف التعليمية الضيقة لم تكن تحول دون إعجاب كثير من الشعب بشعر **شوقى ووحافظ** . وقد يقال إن كليهما يذهب مذهب القدماء فى لفظه وأسلوبه ووزنه وقوافيه ، ولكن الذين يسمعون للشاعرين العظيمين يرضون ويحفظون شعرهما عن ظهر قلب ، ولا يجدون فى رصانة هذا الشعر وجزالته ما يصرفهم عنه . كل هذا معناه أن مفهوم الثقافة كان أكثر رحابة وخصبا ، وأن هناك طموحا يتأبى على الثقافة المتواضعة . فى الثلث الأول من هذا القرن كانت الثقة باللغة العربية الفصحى والإيمان بقدرتها على البقاء والتطور ومغالبة الأحداث التى تجدد حياة الناس من يوم إلى يوم ، وكانت هذه الثقة جزءاً أساسياً من رسالة الأدباء . ولنقل بعبارة أوضح إن الأدباء لم تكن تعجلهم الحاجات الكثيرة ، وكانوا يؤمنون أن رقى هذا الشعب وحياة اللغة العربية كلاهما يحتاج إلى فنون من المقاومة التى لا يستقيم بدونها التعبير أو التفكير .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكن الموقف من اللغة قد تغير تغيرا كبيرا ، ويجب أن تذهب بنا الصراحة إلى مدى بعيد ، فعدد غير قليل من الكتاب - الآن - فيما يلاحظ الدكتور **طه** - لا يعرفون من نشاط اللغة العربية - إن صح هذا التعبير - ما كان يعرفه الأدباء الرواد . ونحن - الآن - نشهد مفارقة غريبة بين ذكاء الكاتب من ناحية وحرصه على اللغة المتواضعة من ناحية ثانية . موقف كثير من الناس - الآن - من اللغة لا يخلو من غرابة ، وبدلا من أن نعترف بأن كثيرا من نشاط اللغة العربية مجهول أو كالمجهول يتصور الناس اللغة تصورا محدودا في إطار معين ، أو لنقل بعبارة حادة إن كثيراً من نشاط اللغة العربية ليس جزءا من نفوسنا وقلوبنا . وبدلا من أن ندرس إحساسنا ووعينا بشئون اللغة الباقية المتطورة نتورط في أحكام قاسية بحيث يظن بعض الناس أن اللغة العربية لها شكل واحد يألفونه في شعر القدماء ونثرهم أثناء القرون الثلاثة أو الأربعة للهجرة . وأوجب شيء لحماية اللغة وحماية دراستها من الابتذال أن يفهم كل شيء في إطار التطور . ونحن نعترف من الناحية النظرية بأن لغة القرن الأول للهجرة لم تكن مطابقة كل المطابقة للغة الجاهليين ، ولغة **أبي نواس** وأصحابه لم تكن مطابقة كل المطابقة للغة **الفرزدق وجرير** ، ولغة **المتنبي** ومعاصريه لم تكن هي لغة **أبي نواس** وأترابه ، ونحن نزعم أن اللغة التي نتحدث بها الآن ليست هي اللغة التي كان يتحدث بها كتاب القرن الثالث .

ولكن شئون هذا التطور من الناحية العملية غير واضحة ، ومن أجل ذلك كان تصورنا لحياة اللغة العربية غير دقيق ، وكان الناس بين اثنين ، يذهب بعضهم إلى أن اللغة ثابتة ، ويذهب بعضهم إلى أن اللغة قد تطورت حتى استحالت العلاقة بين قديمها وحديثها . هذا كله خطأ يصور - بوجه خاص - العجز عن استيعاب ما اختلف على اللغة العربية من ثقافة . وليس هناك شك في أن علاقة جانب من اللغة المعاصرة - بوجه خاص - يفتور مبدأ التثقيف الذاتي قد ترك أثرا في بنيتها ومعجمها ، وليس هناك شك في أننا لا نستطيع أن ندرس اللغة المعاصرة نفسها إلا إذا أدخلنا في الحسبان ما طرحه الأدباء من ممكنات اللغة العربية في أطوارها المختلفة ، والشيء الذي لايريد معظم الناس أن يقفوا عنده أن إهمال اللغة يساعد على إهمال التفكير ، وأن الركون إلى ما نسميه باسم اللغة البسيطة السهلة السريعة الشفافة ينطوي على أخطار كثيرة ، ومتى كانت الثقافة سهلة سريعة شفافة ؟ .

(٤)

مغزى هذا أنه ينبغي أن نتأمل تأثير اللغة التي نستخدمها في عقولنا وتفكيرنا ، وألا نكتفي بتحليلها تحليلا سطحيا ، ذلك أن الاختيار اللغوي ينطوي في ذاته على اختيار عقلي ، وقد يكون هذا الاختيار مفيدا ، وربما يكون ضارا من بعض الوجوه . ونحن لا نستطيع أن نثني على لغة الحديث مثلا ثناء مطلقا دون أن نعرف ما تؤديه هذه اللغة ، فلغة الحديث قد تعبث بأشياء عزيزة على النفس دون أن نفطن إلى ذلك ، وقد تجنح إلى الجانب التلقائي أو عفو الأشياء أو الانفعالات دون أن تعين على التأمل والتمحيص وكشف الروابط الخفية ، أو النشاط العقلي الباطن ، وربما استطاعت أن تحول الأفكار عن طبيعتها بحيث تأخذ الفكرة شكلا غريبا أقرب إلى الأخبار والطرائف .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وما من شك فى أن مثل هذه الملاحظات ينبغى أن تكون موضوع عناية خاصة ، فالإخلاص للغة العامة ليس خيرا كله ، ويكفى أن نلاحظ العلاقة بين لغة الحديث الشائعة والعزوف عن الفهم والتعمق ، يجب - إذن - أن نقيم رابطة بين الأمرين جميعا ، ولكن كثيرا من الدارسين لا يكادون يربطون بين القصور عن الفهم والبحث والاستقصاء والشعور أيضا وذلك الولع المستمر بالتقرب للغة الحديث ، هذا التقرب الذى يعنى فى رأى طه حسين أننا نتنكر دون وعى للنشاط العقلى أو الدرس النظرى . وإذا عرفنا أن بعض ما نسميه باسم التجويد لا يعنى فى حقيقة الأمر سوى الاحتفال بالتفكير واتخاذ طريقة خاصة فى التأمل ، إذا عرفنا ذلك أمكن أن نعيد النظر فى أشياء تجرى بين الناس مجرى الريح . وقد استطاعت لغة الحديث وما يصحبها من العناية المسرفة بما هو تلقائى وحسى وقريب ، استطاعت أن تهل جانبا مما نسميه باسم ترقية الذوق أو تهذيب الطبع ، ولنقل مرة ثانية إن تحليل اللغة قد يكشف بعد قليل أو كثير من التأمل عن اختلاط القيم ، فاللغة نشاط لا يمكن فهمه بمعزل عما يؤديه فى حياة الذهن . وقد ساعدت اللغة القريبة المحببة من كثيرين على كراهية المشقة ، بل ساعدت على إهمال البحث عن الأنظمة العقلية الدقيقة التى توجه انفعالاتنا وأحاسيسنا .

وما من شك فى أن إهمال التفكير قد ساعد عليه بوجه من الوجوه الانتصار للغة الحديث أو القرب منها ، ويغلب على الظن أن الأمواج المستمرة لطرائق الاستعمال العامة قد انتصرت بوجه من الوجوه لذلك التجافى بيننا وبين الرؤية العقلية والمسافة الواجبة التى تمكننا من التبصر والتوجيه . وأغرب الأشياء - فيما يلاحظ طه حسين - أننا لا نستخدم ما يشبه لغة الحديث وأنظمتها حبا وإيثارا ، بل نستخدمها لأننا لم نعد نطيق فكرة الأبواب الضيقة ، فكل شىء ينبغى أن يبدو أمامنا واسعا . وهكذا يرى الدكتور طه أن تحليل بعض جوانب اللغة المعاصرة يكشف عن ضعف المقاومة ، هذا الضعف الذى ينتشر بيننا انتشار النار فى الحطب . نحن لا نقاوم اللغة لأننا لا نريد أن نقاوم أفكارا أو نظاما من الأفكار ، وكل تحليل للغة لا ينتهى إلى فحص تأثيرها الإيجابى أو السلبى فى العقل ينبغى أن يرفض تماما . ما أكثر ما نتداول مصطلحات يراد بها تمييز اللغة مثل الاختيار والانحراف ، لكن المصطلحات فى أيدينا لا تكشف شيئا لسبب بسيط هو أننا نتناسى أن اللغة تخدمنا أنا ، وتؤذينا أنا آخر . وماذا يبتغى دارس اللغة إذا هو غفل عن هذا الجانب؟ إذا رأينا التطور اللغوى قد استبعد جانبا طائفة من الألفاظ وطائفة من التراكيب ، أو أنظمة العلاقة بين الجمل فلا سبيل أمامنا إلى أن نفهم هذا كله بمعزل عما يراد بعقولنا دون أن نفطن إلى ذلك فى بعض الأحيان . وكثيرا ما كانت اللغة المحبوبة القريبة من النفس عدوانا على هذه النفس ونشاطها الذى ينبغى أن تقوم به . مثل هذه الملاحظات - أيا كان رأينا فيها - خليقة بالمراجعة ، فنحن لا نستطيع أن نحمد لغة أو نذمها دون أن نعرف كيف ساعدت على نمونا أو كيف عاقت هذا النمو .

(٥)

لقد أهم الرواد ما أصاب اللغة من تطور ، وتطور اللغة يعنى بداهة تطور الفكر . أهمهم ما لاحظوه من السرعة . وقال أكثرهم إن السرعة جناية ضخمة . هذا

ما تجده في كتاب دفاع عن البلاغة للأستاذ **أحمد حسن الزيات** حيث يقول : «استحال تقدير القيم التي يحتاج وزنها إلى الرؤية والتأمل. وأصبحت الأناة بضاعة كاسدة. السرعة الآن هي المقياس لا الجودة. وبفضل السرعة التي أصابت الأذهان لم نعد نملك الإحاطة بالأطراف أوالغوص في الأعماق.

وبعبارة أخرى قلت معاناة الجد، وكثر الانكباب على الأدب اليسير، وسيطرت الحوافز الملحة، وكان لذلك كله أثر في الفكر واللغة جميعا، فقد نظر «الجمهور» نظرة الريب إلى الإبطاء «والتجويد».

جنت ظروف كثيرة، فيما يري الرواد، على العقل واللغة معا، وأوشكت أن تستبد بالمجال الحيوي للكتابة. أصبحنا نروي الأخبار ونسجل الأحداث، وننشر شيئا من ثقافة عامة ولكننا أيضا نتبذل ونضلل. وندعي أن ذلك كله هو الاستجابة للرأى العام.

ليس لدينا كتاب كثيرون يتحرجون. استطاعت الصحافة أن تجذب كبار المؤلفين، فهي أوفر في المال، وأقوى في السلطان، وأوسع في الانتشار، ووقع المؤلفون في الشرك راضين، عمل الجميع على ما تقتضيه السرعة والسهولة من تضييع الذاكرة، وتشجيع التغيير المستمر دون احتياط.

والحقيقة أن جنود الكتابة ذوو ثقافات مختلفة، ولكن الطابع العام أنه لابد من الكتابة. فالكتابة - على هذا - إدمان غريب. في وسعك أن تتصور ما تجنيه الكتابة المستمرة، فقد نافست الصمت الضروري والاختيار والعمل .

والمهم أن وسائل الإعلام فيما قال الرواد مكنت الكاتب من الغرور، وشجعته على قلة القراءة، والدفاع عن التبذل، وخداع الجمهور ؛ فالعصر في رأيهم عصر السرعة، والشأن شأن العامة، والديمقراطية عندهم تقتضي لغة الشعب وفكره. وما داموا هم الكثرة، وقراؤهم هم الكثرة، فإنهم بحكم الديمقراطية يملكون وحدهم حق التشريع للغة والتفكير.

هذه أطراف المحنة التى روعت عقول الرواد، وقد نظر الأستاذ **الزيات** فوجد عامية العقل واللغة، ووجد العناية بالجمال تسمى تكلفاً، ويسمى الحفاظ على اللغة رجعة إلى الوراء. وقال الأستاذ **الزيات** ساخرا إن كتابا كثيرين يتخيرون ما يأكلون، وما يلبسون، وما يركبون، وما يسكنون، وما يرتادون، ولكنهم يضربون بالاختيار عرض الحائط إذا كتبوا. هنالك تتغير شخصياتهم، ولا يتحرجون من شيء. فشت «صنعة» جديدة. لا أحد يجنح للقوة. قل الطموح إلى الكمال، وأصبح الخلق المتين غريبا . ومن هذا الوجه دخلت لغة جديدة «جذابة». ربما ضاق الناس بكثير من اللغة كما ضاقوا بأنفسهم.

أخص سمات التنكر للغة فتور الإيمان بالقواعد والأصول . والقواعد نتائج استنبطتها أذهان قوية من وسائل الطبيعة . ولكن إهمال القواعد يعنى التحلل من كثير من القواعد الاجتماعية .

روع الرواد الاغتراب عن اللغة الذى يعدل الاغتراب عن النفس والحس . وكلما فشت العناية باللذة والفائدة الشخصية زاد الانفصال عن اللغة باعتبارها ميراثا اجتماعيا بناء . خيل إلى الرواد أن تطور اللغة يمكن أن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يرتبط بالإحساس المنهار بالانتماء كله . لقد نظرنا إلى القواعد نظرتنا إلى الاستبداد ، وخضع تعاملنا مع اللغة لتصورنا الكاره لفكرة النظام . فالاعتراف بالنظام الذى هو أسمى من الفرد يتعرض لبعض المحنة . وفى وقت اتسعت فيه حرية التعبير ، وتسلطت لغة الحديث ، وجنح كثير من الكتاب لطرائف الشذوذ والتفرد أصبح الناس يتحرجون من إكبار الكلمات الأساسية ، وهى الحق والخير والجمال .

خلاصة ما أرّق الرواد أننا ندرس اللغة بعض الدراسة ولا نحبها ، وربما ارتبطت علاقتنا العاطفية باللغة بآراء بعض الناس فى العقل العربى جملة . فقد خضع هذا العقل قديما وحديثا لحملات من التشويه . واجتمع فى بؤرة واحدة كل مظاهر ظلم النفس .

لا يمكن أن تفحص شئون التعامل مع اللغة دون تعمق مواقفنا . وبعبارة قاسية ربما كنا نستثقل الحق ، وربما نسترذل الفضل ، نعرف النافع ، ولكن النافع يجهد بعض النفوس . لقد كان لهذا كله أثر عميق فى معجم لغتنا المعاصرة ، وجسارة الناطقين بها ، ونظرتهم إلى الحدود والقيود .

كان القدماء يرون البلاغة تصل إلى قرارة النفوس . ولكن بعض الناس الآن يشعرون أن من الصعب أن نصل إلى هذه القرارة ، فقرارة النفوس يجب أن تظل - فى وهمنا - معزولة أو حصينة ، أى أننا نشك فى مسألة التواصل . وما نمتع بهذا الشك فلماذا نعنى باللغة؟

(٦)

لقد جدت بلاغة أو بلاغات ثانية . قل أن تجد الناس الآن يؤمنون بما آمن به القدماء والرواد من اختيار اللفظ . إننا نختار كل شىء إلا الألفاظ . ومن خلال ذلك نقوم بأكبر مظاهر تعذيب النفس دون أن نشعر .

لابد من أن نسلم بأن علاقة هذا الجيل باللغة ذات طبيعة خاصة . فى جيل الرواد كان المثقف الذى يعمل فى حقل الطب أو الرياضة أو الهندسة يزهو - فى بعض الأحيان - بأنه يحفظ قدرا من الشعر وروائع الأمثال والطرائف ، كان محبا للغة . واليوم تدرس اللغة حقا ، أما حديث المحبة فشىء آخر .

بلاغة اليوم فى نظر الرواد هى بلاغة الثرثرة ، نعم كان الرواد يكبرون الإيجاز والإحكام والاختيار . لكن الثرثرة اليوم فن واسع يشتاق بعض الناس إلى إتقانه لكى يتلهى الناس عن الموجع والشاق والحرج . لقد نلاحظ اختفاء كلمة ركيك من الاستعمال العام ، هذه الكلمة التى تستحضر فى ثناياها مخاطر إهمال مبدأ الاختيار .

وقد يكون لكل عصر بدعة ، ولكن من الممكن أن نقوم بعملين اثنين : أحدهما أن نضيف بدعا ثانيا ، وأن ندرس العلاقة بين البدع الحاضر والبدع الماضى لنعرف معالم الطريق .

إن حدود اليوم وموازينه وأقيسته مختلفة . ينبغى ألا نخفى الحقائق . الطلاب يلمون بالعاطفة القوية فيما يدرسون . ولكن هل يدرك الشاب إدراكا قلبيا هذه

العاطفة ؟ أهي جزء من حياته ؟ يدرس الطالب شيئا من انسـجـام الألفـاظ ، ولكننا نغض النظر عن اغـتـرابه الكامن . إن وقائع الحياة والمجتمع والفرد جعلت هذا الانسجام غير مطلوب .

الواقع أن الرواد شـغلتـهم فكرة المنافسـة . لكن المنافسة قد خملت . ولا تستطيع نفوس متواضعة فى مطالبها الروحية والعقلية أن تبجل اللغة .

وبعبارة صريحة إن عبقرية اللغة أصبحت موضوعا يدرس ، لا ذوقا يحس . ومن ثم حدثت ظاهرة غريبة : تدرس اللغة أكثر جدا مما تقرأ ، وتحلل صنوفا من التحليل أكثر جدا مما تحب ، ازدهرت أنماط من دراسة اللغة حقا ، ولكن الاطلاع على روائعها قل ما فى ذلك شك . دع عنك الحفظ ، فالحفظ يعتبر فى رأى بعض الناس مع الأسف إذلالا يخالف قواعد علوم التربية التى لقنوها . ولكننا ننسى أن الحفظ آية المحبة والإجلال .

يخيل إلى الرواد أن تقصى آثار اللغة المتطورة فى عقولنا أكثر المطالب أهمية . كيف شجعت بعض أطوار اللغة على ضياع التماسك والتوقير ؟

لم ينكر الرواد التطور ، ولم ينكروا القـواعـد والأصول . لكن الجموح العملى والنظرى كثير . لا شىء يقبل قبولا مطلقا أو يرفض رفضا مطلقا . إننا نستعمل اللغة لتكوين عقول متزنة . هذه مسألة يجب التروى أو الاعتراف بها ، وبسطها للمناقشة العميقة .

إننانقول أحياناً كلاما مغرياً. نقول إننا نستعمل اللغة استعمالا طبيعيا لاتكلف فيه. ويجب أن نكون أمناء لأنفسنا. ربما قلنا كلما دنا الإنسان من الطبيعة كان أنقى وأصدق. ألا ترى أدب القدماء من العرب والإغريق يمتاز بالحقيقة والسذاجة والوضوح. والواقع أن كلمة الطبيعة كلمة موهمة. ليس لدينا طبيعة تخلو من تنقيح . ولأمر ما خيل إلى شعرائنا أن اللغة تنقيح مستمر لا عمل فيه لما نسميه دون اكتراث باسم الطبيعة. فإذا أدخلنا فكرة التنقيح بمعناها العقلي الدقيق أمكن أن ننظر إلى تطور اللغـة نظرة نافعـة. ذلك أننا فى بعض الأحيان ننساق إلى هذه الطبيعة انسياقا جارفا ، ونغفل ضرورة البحث عن الاختيار . أعتقد أن مفهوم الاختيار مدخل لدراسة اللغة والربط بينها وبين الاستجابة لحاجاتنا ووعينا بها .

إن ما نسميه الطبيعة يجب ألا يخدعنا ، فنحن نسعى دائما إلى تحقيق مآرب . نعدل مواقفنا ، ونخفى بعض الأشياء أو نحذفها ، كل هذا تنقيح . إن مبدأ اللغة إذن هو الخروج عما يسمونه الطبيعة . إن فكرة الطبيعة روجت لها ـ فى الحقيقة ـ السرعة ، والثقافة الضحلة ، وأهواء الهدم الغائرة . كل شىء فى الطبيعة المزعومة سعى ، وكفاح ، وتذليل ، وشعور بالصعوبة ، ورغبة فى التغيير والتحدى . وكل وصف للغة لا يعطى اعتبارا واضحا لهذه المعانى يجب أن يسائل . وبعبارة أخرى إن التفاضل بين مستويات اللغة أساسى ، ويجب أن ينظر إلى لغة الحديث نظرة أخرى . إن ضحالة مفهوم هذه اللغة يروع كل مخلص أو مدقق .

يجب ألا ننسى فى غمرة السطحية أن اللغة طائفة من الاختيارات . بعض الاختيارات يعاكس بعضها . الاختيارات الفردية لا تعيش وحدها ، فهناك إطار أعلى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وحينما نتحدث لغتنا ، لا نحقق ذواتنا الضيقة فحسب ، ولكننا نسهم بقدر متواضع فى بناء عبقرية متجددة للغة أو الجماعة .

عبقرية اللغة هدف اجتماعى .. إننا لا نرضى عن الزخرف والانتفاخ والتهويل . إننا نبحث عن الدقة والأمانة ومرونة الفكر والقدرة على الاستيعاب . ومقتضى هذا أن تدرس اللغة دراسة معيارية .

لكن المنادين بما يسمى الطبيعة لهم حيل كثيرة . يقولون إن الفكرة تستدعى الكلمة ، بطريقة تلقائية ، الكلمة المناسبة لها . وهذا كلام ردىء . نحن ننسى أن هناك جدلا بين الكلمة والفكرة . لا شىء اسمه الاستدعاء الطبيعى ، إن ما هو طبيعى قد يكون صحياً وقد يكون مرضياً هناك على الدوام خطوات الحذف والإثبات . بدلا من البحث عن التطابق علينا أن نبحث عن هذا الجدل أو الصراع المستمر الذى يدور عليه العقل .

يجب أن تدرس اللغة من أجل أن نعرف المزيد عما نسميه تجويد الفكر ، وقوة الكلمة . قوة الكلمة موضوع واسع يختلط فيه الأثر المرجو والأثر غير المرجو . ولكن تجويد الفكر والكلمة لا مغزى له بمعزل عن ذلك الجدل المشار إليه . يجب أن ندرس الدقة والصحة والوضوح فى ضوء مبدأ الحركة بين الأطراف . ومغزى هذا أننا لا ننكر الحركة ، ولكن لنا الحق فى أن نسأل عن فحواها ومسيرها ، عن غايتها ومذاهبها . وإلا كنا عبيدا لبعض نزعات التقهقر .

(٧)

أريد أن أوضح بعض الملاحظات السابقة بالإشارة إلى عبارة قصيرة لها مكان فى حياتى الذهنية . «وقد سرنى أنى صنعت شيئاً أفاد شابا فى مستقبله» . هذه العبارة من صنع الأستاذ الدكتور **أحمد عبد السلام الكردانى** وكيل وزارة المعارف رحمه الله . والدكتور الكردانى أحد زملاء الدكتور **طه** والأستاذ **أحمد أمين** والأستاذ **فريد أبى حديد** . ولم يكن تخصصه الرسمى هو الأدب العربى أو اللغويات العربية . كان يحمل إجازة الدكتوراه فى الميكانيكا والرياضيات .

فى وسعك أن تتأمل أكثر من مرة - كما صنعت - فى بنية هذه العبارة التى كتبها ذات يوم فى خطاب خاص لا يراد به الأناقة ولا الجمال ، وإنما يراد به الإبلاغ الساذج - إن صح هذا التعبير - ويستطيع القارىء أن يترجم العبارة إلى ما يعادلها فى العربية المعاصرة أو الواسعة الانتشار . حينئذ يرى نفسه مضطرا إلى تفكيكها أو استعمال عبارات كثيرة من قبيل : هكذا سررت ، والله ، عندما سمعت بالقصة التى رويتها . عظيم . لم أكن أتصور فى ذلك الوقت أن الجميل الذى صنعته مفيد إلى هذا الحد . كان هذا الشاب حديث التخرج . لم أتصور أبدا أن الخدمة سيكون لها نتيجة هائلة . وتستطيع أن تضيف أو تحذف من هذه العبارات ما شئت . ولكن ليس فى وسع دارسين كثيرين أن يتجاهلوا الفروق التى نزعمها بين العبارة السالفة وسائر العبارات المعاصرة التى يمكن أن تتبادر إلى الذهن ، وقد يؤدى الانغماس الشديد فى مستوى لغوى معين إلى صعوبة ملاحظة خصوصية فيها .

أعتقد أن أدواتنا فى البحث عن هذه الفروق ربما تكون سطحية . لابد من افتراض بين افتراضات كثيرة يصعب تصديقها . إن إدراكنا الآن للنحو مختلف فى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جوهره عن إدراك هؤلاء الرواد سواء منهم من تخصص فى الأدب واللغة ، ومن تخصص فى حقل العلم البحت . وإذا زعمنا أننا جميعا ، معاصرين ومحدثين وروادا ، متفقون فى تصور القواعد فقد ذهبنا إلى شطط لا يبرره شىء : إننا ننسج عبارات مختلفة ، ومغزى ذلك أننا قد فهمنا النحو فهما متميزاً . إن طاقتنا أو عاداتنا فى الاستعمال تجلى على وجه الدقة نوع ما نفهم أو نستوعب من النحو . لابد أن نفترض أن الأجيال لا تفهم ما نسميه القواعد فهما متجانسا أو واحدا . إذا أغفلنا هذه الملاحظة فسوف يضيع منا مغزى جدل الرواد حول التطور ، ويضيع منا كل فحص جاد للغة والأدب . إننا نفحص اللغة الآن فحصا سطحيا لأننا لا نغامر بهذا الافتراض . إننا الآن نفهم النحو فهما لا يشبه مافهمه جيل الرواد . والرواد بداهة يعرفون هذا معرفة مفيدة .

انظر إلى عبارة الدكتور **الكردانى** مرة أخرى . هذه العبارة تعنى أن ما يفهمه معظم الناس الآن من تنكير الكلمات وعلاقته بالوصف والربط بين الجمل متميز تميزا كبيرا . من الممكن أن يقال إن العبارة لم تصنع على عين اللغة المنطوقة الدارجة . ولكن مفهوم اللغة الدارجة أصابه تغير جذرى لا نتبينه أيضا . وربما لاحظنا أن التفكيك الذى تولع به العربية الدارجة ، والعربية الأدبية الآن شىء طارىء حل محل التركيب أو البناء الذى بحث عنه الرواد .

إن العلاقات بين كلمات العبارة السابقة قد استبعدت إلى حد واضح ثرثرة الدهشة التى تولع بها العربية المعاصرة ، كذلك استبعدت الاتجاه الفاقع المنتشر الآن إلى المخاطب ، فضلا على التباهى الغريب بالكتابة أو الكلام الذى يحرص عليه أهل القمة . استبعدت العبارة التدخل الشخصى فى حرم الفكرة الذى يراه كتاب اليوم حقا من حقوقهم باعتبارهم قادة . لقد نالت الفكرة بوصفها إطارا مستقلا تقديرا تعرض الآن لشىء يقل أو يكثر من الاضطراب . لقد عنيت العبارة بظاهرة مهمة أو هدف يعلو على الروابط والعواطف الشخصية وهو صناعة الشاب .

ومن المؤكد أن استشراف الهدف الاجتماعى وراء العلاقات التى تتجاور فيها كلمتان صغيرتان أساسيتان هما (شيئا) و (شابا) . وكان التلاحم بين الكلمتين أمارة على ما فى العبارة من صنع مثل يختفى فى ثناياه طبيعة ما صنع ، وطبيعة المتكلم ، والشاب المتحدث عنه أيضا .

من خلال هذه الإيماءات يتجلى فرق قوى بين لغتين : إحداهما شخصية تتباهى ، والثانية تصغى أو تنقع هذه الاعتبارات الشخصية ، ويتجلّى أيضا علاقة التركيب النحوى بمفهوم تماسك الهدف ورصانته أو صيانته . لقد تماسكت الكلمات وخضعت كما يخضع كل شىء لمبدأ أعلى منه أو أجل .

هذا الاتجاه قد فتر فتورا واضحا دل عليه إهمال البحث عن «البنية الكلية» التى تتماسك فى داخلها الكلمات أو يؤدى بعضها إلى بعض فى ظل تشابهات داخلية يتقرر مصيرها ومعدنها من خلال هدف أو صورة كلية . وبعبارة أخرى لقد علت فى صناعة العربية المعاصرة صنوف من التراكيب ينافس بعضها بعضا على نحو يذكرنا ، من بعض النواحى ، بالتنافس المحموم بين الناس . فى العبارة المعاصرة تتناطح الجمل أحيانا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كل واحدة فى طريق . والكتاب الآن حراص على هذا التناطح لأنهم حراص على حرية غير محددة ، حراص على ألا يثقلوا على أنفسهم وعلى قرائهم بالبحث عن الروابط والتآزر والتساند بين مكونات العبارة .

ما زلت أتأمل فى قول الدكتور **الكردانى** : (وقد سرنى أنى صنعت شيئا أفاد شابا فى مستقبله) . عبارة قصيرة تلخص الفرق بين عهدين أو نوعين من الشعور بالمجتمع أو لغتين : فى إحدى اللغتين ورع الإحساس بالنظام والهيبة والارتباط ، وفى اللغة المعاصرة سرف الإحساس بالحرية والفردية والحرص على الظهور فى الطريق العام بما سماه الأستاذ **العقاد** العظيم ملابس غرفة النوم . كان العقاد يرى نضج النظر إلى اللغة رهينا بمقاومة هذا الإغراء . راجع «**ساعات بين الكتب**» حيث مقاله عن العامية والفصحى . «كل واحد يلهج بكلمة الحرية . ولكن حرية اللغة الآن هى خدمة الثغرات التى تهتك فكرة الحرمات . لا ريب كانت الفروق بين لغتين تومىء إلى فروق فهم ما نسميه باسم «الخلق» الرفيع .

إذا رأيت قوما يتعرضون للغة من خلال ملاحظات شكلية فليس لك أن تبتهج . إن تطور اللغة فى عصرنا الحديث هو تطور الحاسة الخلقية أو الاجتماعية . لابد لنا من بعض المعيارية التى تتساءل بطريقة ما ، حين نصف اللغة ، عن الطريق وظلماته وأضوائه وتضافر ملامحه .

كان الرواد نقادا ومبدعين . وقد جعلهم الإبداع بخاصة ينظرون إلى اللغة وتراكيبها نظرتهم إلى علامات تضىء ، وتصقل ، وتترفع ، وتطمح . لكننا اليوم نتنكر من خلال اللغة نفسها لكل معالم البطولة . ومن المؤكد أن مناهجنا العزيزة علينا الآن فى صناعة اللغة ساعدت على هذا التنكر .

انظر إلى العبارة السابقة مرة ثانية . ربما كان فيها أثر التكوين العلمى الدقيق الذى لا يذكره أحد الآن إذا تحدث عن اللغة العامة المعاصرة . أخص ما تمتاز به عربيتنا الآن فى تراكيبها أو نحوها التنكر لفكرة النمو بوصفها حركة باطنية نشيطة . ألا ترى معى هذا النمو واضحا فى عبارة . الدكتور **عبد السلام الكردانى**؟ لكن المعاهد والجامعات كثيرا ما تدرس اللغة فى فراغ .

لقد بدأنا هذا البحث بالدكتور **طه** ثم أتبعناه بملاحظات الأستاذ **الزيات** ، وانتهينا إلى عبارات الأستاذ **العقاد** الوضيئة . دعنى أضرب مثلا من استعمال الدكتور طه المتنامى للمفعول المطلق ومسير عبارات متطاولة تتحرك فى غير هرولة ، ثم تعود فتعكف على نفسها . عبارات تشق الطريق وسط قدر من الريب والدعابة ، والحرية الوئيدة ، والثقة بالنفس .

كانت أنغام العبارة عند الرواد قرينة فكرة الالتزام . كانت التراكيب تذكر بإحساس المعلم الذى يثبت أمام جمهور المتطلعين . تصور الرواد وظيفة اللغة فى ضوء الشموخ ، لكن الشموخ عبارة متذوق لا يفنى فى تفصيلات غير مفيدة وجداول ، وتدقيقات تخدم العلم الوضعى الأصم .

لقد تحدثت فى مقال سابق عن إشكال اللغة فى الشعر المعاصر ، وضربت المثل على ذلك ، وعرضت بوجه خاص ، لاستثارة فكرة الحرف . ألم تكن فكرة

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

الجيم فى المطولة المشهورة أشبه بالبكاء الضاحك على ضياع بطولة اللغة؟ كيف بعدت الشقة فى أذهاننا بين اللغة والبطولة؟ لكن المطمئنين كثيرون رغم الشعر والشعراء والعاكفين على أنفسهم .

لا شك أسهم **طه حسين** فى صناعة اللغة وإرساء محبتها . لاتستطيع أن تتعمق هذا الإسهام بمعزل عن موقفه الأساسى من أخطاء الفهم والحكم . كانت اللغة - عنده - تعكس فى بنيتها شجاعة فى مواجهة الاضطراب العميق ، وتومىء إلى إعلاء فكرة السؤال على الجواب والتقرير . لغة تذكى فكرة الحوار أو الجدل بين الأطراف . لم يكن يؤمن فى صناعة اللغة بما يشبه الثغرة والمجون. كانت حرية اللغة إضافة خلاقة . كانت مغامرة . تنضج العبارات فيها بعضها بعضا ، ويسخر بعضها من بعض.

لم ينس طه حسين حين يكتب أن يستمتع بحرية القائد ومسئوليته . كانت تجربة اللغة أو حريتها همه . كانت الحرية موسيقى يتم من خلالها الاعتراف بحق الخطأ ، وحق الصعوبات التى تقف فى وجه التكامل أو التناسق . ليكن التناسق مرنا متحركا جسورا حييا لا يجفل من الريب والمناقشة والتوتر .

تستطيع أن تملك اللغة بطرق مختلفة . ولكن كل حرية يجب أن تدفع الثمن . هناك حرية القادر المعطى ، وحرية المعدم الكسول ، حرية اللغة يجب أن ينظر إليها باعتبارها ثمرة معرفة ، وإحساس بالمسافة يصحح النظر إلى ديموقراطية اللغة .

حرية الاستعمال ، كأية حرية أخرى ، لا معدى لها من أن تفترض بعض الضرورات التى يعطى لها حق الاعتراف والمغالبة . وهذه ملاحظة **العقاد** . لكن كثيرين يتوهمون فى هذا الزمان أن الكتابة تعبير يملى على الناس . إنهم لا يحفلون بتنظيم مستويات اللغة . من أجل ذلك لا نحفل كثيرا بالتوفيق بين مطالب العقل ومطالب القلب . ومن خلال الإخلاص الشديد لفكرة التعبير نرتكب الغموض ، ونستلذ الاسترسال ، ونعجز عن التكثيف والتركيز . إذا أدركنا لا نعانى ، وإذا عانينا لا ندرك . وإذا ملكنا قوة التحليل فقدنا قوة الصلة بما نسميه العالم الطبيعى . ولا غرابة أدى سوء استعمال اللغة إلى الشعور المتزايد بأننا لا نقف على أرض صلبة مطمئنة . لم تعد اللغة أداة تمحيص ، وفقدنا الإحساس المتوازن بمزايا الانتظام ومضاره .

تستطيع اللغة أن تتنوع وتستوعب فى أثنائها صفات متضادة . لا أحد يريد أن يخضعك لهذا المبدأ أو ذاك . المهم هو الشعور بأن المفكك والمكرر لا سلطان لهما . السلطان للوحدة أو الضرورة الباطنية التى تحمى من الشعور بضياع الكرامة ، والتبدد ، وإشباع بعض الحواس القريبة على حساب غيرها من حاجات الحياة الحقيقية .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

طه حسين
عن الرمز والإنسان

اكتسب اسم **طه حسين** الآن قوة الرمز. وربما كان ذلك صحيحاً لفترة طويلة قبل أن يرحل.

ولكن الرمز - عادة - لا يرحل، حتى لو غادرنا «الإنسان» بجسمه.

وفى وعينا فإن شفرة هذا الاسم الجليل تمثل أشياء عديدة، بل تكاد تكون لا عداد لها.

« ... طه حسين الذى يناضل فى الصف الأول فى سبيل تقدم الروح العلمية» [١]

« ... النضال من أجل الحرية العلمية ... روح الحرية والحقيقة» [٢].

النضال. هذه قيمة مفتاحية وجوهرية فى حياة الشيخ العظيم، ومقوم أساسى من مقومات «الرمز»: قوة إرادة لاتهن، عناد فى سبيل ما يراه حقاً، لا يلين، تحد متصل للعجز والفقر والحرمان - وانتصار عليها - إيمان بالكرامة الإنسانية لا يتزعزع ولا يثنيه شىء . إعلاء لقيمة العقل، جهاد دءوب فى سبيل الاستنارة والتنوير معاً، مع سماحة فى الروح، شغف لاعج بالمعرفة، ذودٌ عن الكبرياء اللصيقة بالإنسان، صرامة الالتزام بقانون خلقي وضعه صاحبه لنفسه، وفاءٌ للمنهج العلمى مع رفاهة حس فى تذوق الجانب الشعرى من الحياة والأدب معاً، حسابٌ للذات ليس فيه أدنى سعى للتبرير والتنويع، ورفق بالمنكوبين والمعذبين فى الأرض لعله ينطوى على شعور كامن بالزمالة فى المحنة.

هذه بعض مقومات الرمز، وهى أيضاً من خصائص الرجل .

اكتسب **طه حسين** ، مع الأيام، فى قرارة وعينا، صورة « **الأب** » بما تشتمل عليه هذه الصورة من هيبة تكاد تكون لا واعية لفرط ما تبلغه من ركوز وذهاب إلى الأغوار، وما تحمله أيضاً من حفز، لدى الأبناء والأحفاد، إلى توكيد نظرة أخرى، وتلمس لطرق جديدة، أو ما

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تستدعيه من نوازع التمرد، والسعي إلى إثباتٍ للذات بمحاولة «قتل الأب».

لكن **طه حسين** الإنسان، صبياً أو شاباً أو شيخاً، شيء آخر. لم يتردد في البوح عن دخائله، وعن مضض عذاباته، وعن خطاياه الصبيانية أو غيرها، وعن نواحي الضعف والتردد التي تحببه إلينا أكثر - ربما - من مضاء عزيمته وسموّ روحه.

راعني صدق **طه حسين** وحسه المرهف في «اعترافاته» أي في **الأيام** وما زالت - وستظل في تقديري أمداً طويلاً - هذه السيرة متوهجة في ضمائرنا، بما فيها من غنىً فادح وخصب، على المستوى الشخصي الحميم، فضلاً عن أنها رصيد ثمين للمؤرخ الاجتماعي.

وبدافع من الحب وجدت أنني أحيا مع هذا الصبي الذي ولد في العقد الأخير من القرن التاسع عشر - وها نحن نوشك أن نخرج من العقد الأخير للقرن العشرين - ومع هذا الشاب الذي يقاتل دون هوادة، في أوائل هذا القرن، في سبيل ما اعتنق من قيم.

أريد أن أزجي تحية متواضعة لما يمثله الرمز في ملحمة حياةٍ رائعة، وأن أقدم حاشية أو حاشيتين على متنه الكبير، في إلمامة عجلى بجوانب لعل الكثيرين يترددون قليلاً في اجتيابها، لما لها من صفات الحميمية، من نحو علاقة هذا الصبي - الفتى بجسمه،أو بالجسم على إطلاقه، وحسه الممعن بالوحدة والنبذ، والحسية أو الشبقية التي أشار إليها في لمحات سريعة، ولمسة من قصة الحب الكبير الذي أضاء حياته.

شيئية الجسم : يلحّ **طه حسين** في «الأيام» على تصوُّر للجسم يكاد يميل إلى شيء منفصل ، غريب، مبتوت الصلة بصاحبه. ينظر إليه الراوي - الفتى في «الأيام» نظرته إلى أداة، أو ما يقاربها، يُلقى بها إلقاء، تنقل، وتُترك، يعاملها الناس أقرباء أو غرباء على السواء معاملة الأشياء. فهو هنا يكاد ينضوي تحت الفلسفة - أو وجهة النظر - التي تفصل بين الجسم والروح، فصلاً قاطعاً.

وما من شك أن هذه «النظرة» إنما جاءت عن حس قاطع - كذلك - بأن في هذا الجسم نقصاً، عواراً، إنه «دون» سائر الناس، ذلك الحس الذي كانت حياة **طه حسين** جلاداً متصلاً له، فيه لحظات الظفر والانتصار المجيدة، وفيه أزمات اليأس المحيق الرهيب.

هناك ثم ثنائية ضارية حتى الغور في علاقة هذا الفتى (الرجل) بجسمه، حتى لكأنه هو نفسه يراه غريباً عنه، شيئاً خارجياً عن «جوهر» ما، عن «حقيقة» ما، يعتبر «الجسم» أجنبياً عنها.

«أحس أن أمه تأذن لإخوته وأخواته في أشياء تحظرها عليه ، وكان ذلك يحفظه، ولكن لم تلبث هذه الحفيظة أن استحالت إلى حزن صامت عميق، ذلك أنه سمع إخوته يصفون ما لا علم له به، فيعلم أنهم يرون ما لا يرى(٣) ».

اكتشاف النقص عند الفتى قد صاحبه **حزن صامت عميق**، بعد حسه بالغيظ أولا. وسوف نرى أن هذا الحزن الصامت العميق سوف يصاحب الفتى في كل مراحل حياته، وسوف يتقلب بين الحس بالوحدة، أو

الغربة أو النّبْذ من الآخرين، أو «الانزواء» المفروض من الذات، وهى إحساسات تدور فى فلك واحد عريض، على فروق فيما بينها.

« ... تدعوه أخته إلى الدخول فيأبى .. فتحمله بين ذراعيها كأنه الثمامة » (٤).

« ... ثم ينقل إلى زاوية فى حجرة صغيرة» (٥).

« يذكر أوقاتاً كان يذهب فيها إلى الكُتّاب محمولاً على كتف إحدى أخواته » (٦).

« ثم جذبته (أمّه) من إحدى يديه حتى انتهت به إلى زاوية من زوايا المطبخ فألقته فيها إلقاء، وانصرفت .. ولبث صاحبنا فى مكانه لا يتحرك ولا يتكلم ولا يبكى ولا يفكر كأنه لا شىء » (٧).

« ... جذبه جذباً وهوذاهل، حتى انتهى به إلى مكان بين الناس فوضعه فيه كما يوضع الشىء » (٨).

إنه صبى صغير، هنا، يرى نفسه يُحمل، ويُنقل، ويُجذب، ويُلقى به إلقاء، كأنه لا شىء. أو يوضع كما يوضع الشىء ، أداة لا يكاد يكون لها إرادة أو حَوْل.

ولكن دلالة الفعل المبنى للمجهول ـ أو الذى يقع من الآخر لا من الذات، لا تقل عن دلالة استخدام صيغة الضمير الغائب المفرد على طول «الأيام» وعرضها، إلا فى فقرات قصار يتجه فيها بالخطاب إلى ابنته أو ابنه فى نهاية المرحلة الأولى والمرحلة الثانية من السيرة . لكأن الراوى يريد أن يضع مسافة لا عبور لها بينه وبين هذا الذى يسرد حكايته، أو لكأنه يراه «آخر».

فانظر حينما يشتد عوده، ويذهب إلى الأزهر فى القاهرة، كيف يروى عن هذا «الآخر» الذى هو ذاته. لكأن الوجيعة والألم لا تتيحان له أن يقول عن ذات نفسه مباشرة، فيلجأ إلى هذه الهوّة الفاصلة فى تقنية السرد نفسها:

« فيأخذه بيده فى غير كلام، ويجذبه فى غير رفق، .. فيلقيه فى مكانه من الغرفة على ذلك البساط القديم الذى أُلقى على حصير بالٍ عتيق» (٩).

انظر كيف يتساوى فعل «الإلقاء» بين الفتى والبساط القديم، ثم انظر كيف تأتى هذه الصيغة نفسها، تقريباً بالألفاظ نفسها، فى نهاية الفصل التالى (١٠).

« كان الصبى يهمل إهمالاً تاماً لا تُلقى إليه جملة ولا يحتاج إلى أن يرجع على أحد جواباً» (١١).

اختلفت النغمة هنا قليلاً، ليس الإهمال واقعاً على شىء أو ما هو أشبه به، بل على «شخص» يحتاج إلى حوار واتصال وتبادل للكلام ورَجْع الجواب.

« ولكن انظر إليه، فى باريس، يطلب العلم، وقد اشتد عوده، وجاز محناً كثيرة، وذلل عقبات لا شك كانت كئوداً، لكن «تلك السيدة التى لم يكن من معونتها بدّ » ربما صحبته من البيت إلى الجامعة .. تعطيه ذراعها وتمضى معه صامتة كانما تجرّ متاعاً لا ينطق ولا يفكر » (١٢).

ARCHIVE http://Archivebeta.sakhrit.com

« وإنما كان أشبه بمتاع قد ألقى فى ذلك الموضع .. ولكنه كان متاعاً مفكراً يفكر مرة فيما حفظ من قول أبى العلاء إن العمى عورة»[١٣] .

« أعرض عنه كما كان يعرض عن متاعه» .. ثم إذا بلغ القطار باريس قال : « سننقل المتاع الصامت الهامد أولاً ثم ننقل المتاع الحيّ الناطق بعد ذلك » [١٤] .

إن تيمة «المتاع» و «الشىء» ظلت تصاحب الراوى منذ أن كتب الجزء الأول من «**الأيام**» فى العشرينيات حتى كتب الجزء الثالث الذى نُشر فى السبعينيات، فيا لها من تيمة لها سطوة ظلت تراوده وتغالبه طيلة ما ينيف عن نصف قرن.

أكانت شيئية الجسم هذه مما لعب دوراً فى أن فكرة الانتحار قد ساورت الرجل، فى فترة من فترات العناء القاسى، بعد أن طُرد من الجامعة، كما قالت زوجته:

« سأجتهد الآن فى أن أستدعى دون أى حق تلك الساعات التى كانت يائسة ، إلى حد اعترف لى طه معه بعدها بكثير أنه فكر بالانتحار .. آه .. لا لم يفكر فيه زمناً طويلاً، إذ لم تكن تلك طريقته فى مواجهة العقبات» [١٥] .

هذا فضلاً عن محاولة الصبى الصغير أن يقتل نفسه، على نحو ساذج وقليل الحيلة .

«بأن أهوى (بالساطور) إلى قفاه ضرباً ..ثم صاح، وسقط الساطور من يديه» [١٦] .

فهل كان يفكر فى أن يتخلص من ذلك الشىء، ذلك «المتاع» المفكرّ، منذ أن كان طفلاً، وحتى بلغ أشده؟

ولكنه فى هذا الموقف ـ شأنه فى مواقف كثيرة ـ كان يجمع بين قطبين ثنائيين، فلا شك أن تلك لم تكن طريقته فى مواجهة العقبات، ولا شك أنه كان حفيًا بالحياة، محباً لها، قادراً على الحياطة عليها وصونها :

فعندما «دخل عليه مجهول وهو وحده، فبأيّ بصيرة استطاع أن يحدس أن هذا المجهول كان يحمل سكيناً؟ إذ سرعان ما ضغط على مكبس الجرس الذى كان موجوداً أمامه فهرعوا إليه فى الحال . وكان ظن طه فى محله» [١٧] .

وهل يعرف الكثيرون أنهم « بعد أن صادروا كتابه .. الحملات القاسية فى الصحافة، والشتائم، والتهديد بالموت الذى كان وراءه إقامة حراسة على مدخل بيتنا أمام باب الحديقة خلال عدة أشهر؟»[١٨] .

ومع ذلك فقد كان طه حسين يعرف متعة أن يكون هو وجسمه كياناً واحداً متسقاً، وأن يستطعم ويستروح، ويتقبّل حسيته العارمة ـ حتى وإن كان أحياناً يضطر إلى كبتها وزمّها عن الجموح، هذا شأنه دائماً، توتر متصل بين قطبين متنافرين متجاذبين معاً.

كان يعرف مثلاً كيف يتسلق ممراً جبلياً على وعورته، وها هى ذى **سوزان** تتجه إليه بالخطاب، بعد موته، فى كتابها الجميل الذى يهزّ القلب هزاً:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«كنا جالسين على مقعد حجرى، وحيدين تماماً، وقضمت قطعة من الشيكولاتة وقطعتين من البسكويت. كان النسيم رقيقاً، وأريج الغابة يفوح وسط السكون الجليل لعصر صيفى. كنتَ تحلم بالأيام السالفة بنزهاتنا فى الغابات المحيطة بباريس .. ويخيلُ إلىّ أنك كنت سعيداً حقاً فى تلك اللحظة. ولم أنس ذلك أبداً» (١٩)..

إن فى الصفحات الأولى من الجزء الثانى من **«الأيام»** آيات ناطقة فى توفر هذه الحسيّة ورهافة تقبل روائح العالم وأصواته وسكناته وحرارته ونعومته أو خشونته، صحيح أنه يستطيع أن يزمّ هذه الحسية وأن يكبحها « **أن يكتم حاجة أذنه إلى الحديث، وحاجة جسمه إلى الشاى .. ويظل قابعاً فى مجلسه مطرقاً مغرقاً فى تفكيره**» (٢٠) أو أنه فى باريس «**كان الطعام يُحمل إليه ثم .. ثم يخلى بينه وبينه فيصيب منه ما يستطيع لا ما يريد ... وربما وضع بين يديه من ألوان الطعام مما لا يُحسن تناوله فيتركه مؤثراً العافية، محتملاً فى سبيلها ما قد يتعرض له أحياناً من ألم الجوع**» (٢١) وهى، أيضاً، تيمة متكررة وملازمة منذ الطفولة حتى آخر أيامه، **ولطه حسين** فى ذلك، كما فى غيره كثير، أسوة بوصيفه وقرينه وخدينه الروحى **أبى العلاء المعرى**.

فهو يكفّ نفسه عن لذة الطعام، على كلفه به والتذاذه إياه، ولا عليك أن تنظر فى ذكرياته عن طعام المجاورين الأزهريين فى أوائل عهده بالقاهرة، وما زال فتىً فى مقتبل الصبا، وكيف يذكر أكلة الفول بالسمن والزيت، عندما كان زملاء أخيه فى طلب العلم يتنافسون فى أيهم يقهر أصحابه فى الأكل، ولكن « **يده تصطدم بهذه الأيدى الكثيرة المسرعة التى تهوى لترتفع، وترتفع لتهوى**» .. **فإذا بالمائدة قد نظفت إلا من «نصف الرغيف الذى كان قد ألقى أمام الصبى فلم يستطع ـ أو لم يُرِد ـ أن يتجاوز نصفه** » (٢٢).

ولكنه، مع ذلك « **ذاق التين المرطب وشرب نقيعه فى أثناء الصيف،وذاق البسبوسة، واستمتع بما تبعثه من الحرارة فى الأجواف أثناء الشتاء، وربما وقف عند بعض الباعة من السوريين فذاق ألواناً من الطعام، منها الحار ومنها البارد، ومنها الحلو ومنها المالح، كان يجد فى ذوْقها لذة لا تُقدّر**» (٢٣).

وهو يعود إلى ذكريات استطعام البليلة، سكّرها، ومائها، و التهام التين المرطب، وعبّ مائه، وأكل ما تحته من زبيب « فى اناة وهدوء » ثم الهريسة، والبسبوسة مرة أخرى ، ويعود إلى الفول النابت إفطاراً (بمليمين ونصف مليم) وتلك الحزمة أو الحزمتين من الكراث (بنصف مليم) (٢٤).

إن هذا « **الشىء ـ الجسم ـ المَتَاع** » يعرف مع ذلك كيف يستطيب أنواعاً من اللذة الجسمانية، حتى فى أبسط صورها وأقربها إلى السذاجة والبدائية، فتستحيل إلى متعة تكاد تكون سامية رفيعة.

وبالدقة والرهافة نفسها يمس الراوى جانباً حسّياً آخر لابد أن يلمّ بالفتيان فى سنهّ، فهذه حكاية ما يسميه هؤلاء الشباب « **أبا طرطور** » و« **لم يكن غير**

الشيطان الذى كان يلمّ بأحدهم إذا جنّه الليل وشمله النوم ... فإذا انصرف عنه أفاق الفتى مذعوراً ضيق النفْس متأثماً متحرجاً »[٢٥] ويتخذ أبو طرطور لنفسه أقنعة عدة وطرائق شتى يتسلل بها إلى نفوس هؤلاء الفتية وجسومهم، فهو يتقمص ذلك الشيخ أو الكهل البذىء الذى لا يتورع عن حكاية أقذع الحكايات فحشاً، أو ينسرب عن طريق نظرة من فتاة، أو كلمة تجرى على لسانها، أو ابتسامة أو حركة منها وعن طريق أصوات النساء فى الطبقة السفلى من الربع، « حتى يبلغ الفتى فى الطبقة العليا» فيحمل إليه ـ كما يحمل إلى أصحابه ـ « عذاباً حلواً مراً » وخاصة « إذ يسمع الصبى حكايات ذلك الكهل الفلاح الذى يتحدث عن المرأة فيسميها فخذاً، أو يشبهها بالحشية أو الوسادة» . ويحكى عن « لذاته إذا خلا إلى أهله ويفصل ذلك تفصيلاً منكراً يقطعه بضحك غريب». فقد كان الرجل « صاحب لذة بل صاحب إغراق فى اللذة وتهالك عليها، وكان يحب الحديث عن لذاته » ... أما الفتى فما يفوته من الحديث لفظ، وما يشذ عنه من أصوات القوم نبرة ..[٢٦] .

وبعد مرور السنوات الطوال سيستعيد ذلك كله، بلذة لا تخطئها الأذن .

ومع هذا كله فإن حساً بالوحدة والغربة سيظل مخيّماً على هذه الحياة كلها، بكل ما فيها من تحقّق، وإنجاز، وفُتوح، ومتعات، ونضالٍ لا يهِن.

ولعل أول مظاهر هذا الحسّ الذى ظل يخامر حياة الرجل إنما تبدى فى طفولته، إذ كان يؤثر ـ أو يفرض على نفسه **الانزواء** .

والطفل إذ ينزوى فإنما لحسه بأنه غير قادر على المشاركة والانطلاق على الأقل فى بعض الأحايين. وذلك إنما يتأدي نتيجة لما أحسه في نفسه ـ وجسمه ـ من نقص، لما أخذ يسيطر عليه من أنه شىء أكثر منه شخصاً (ويا له من شخص فى مقتبل الأيام، ويا له من قوة فاعلة محركة ومغيِّرة لا لمصائر الأقربين من حوله فقط، بل لمصائر مجتمع بأكمله!)

« **دخل أبوه عليه فى المطبخ حيث كان يحب أن ينزوى إلى جانب الفرن**»[٢٧] .

« **صبينا منزوٍ فى ناحية من هذه الحجرة، واجم كئيب دهش يمزّق الحزن قلبه تمزيقاً**»[٢٨] .

فالصبى فى هذه المرحلة لما يكد يعرف بعد معنى **الوحدة أو الغربة**، وهى حال وجودية، لا يكاد يكون له يدٌ فيها، وإنما هى مفروضة عليه، ربما، ليس بفعل فاعل متعمِّد مقصود، على خلاف **النبذ** أو **الهَجْر** الذى يقع عليه بإرادة محددة من الآخرين، وعلى خلاف الانزواء الذى كان يؤثره، إنما يريده لنفسه بفعل من ذات نفسه سواء كان فى ذلك راغباً أو مختاراً.

وهو الانزواء الذى كان من أول تجلياته أن يتحصن فى جسمه ذاك المُلْقى به، « **فيلتف فى لحافه من الرأس إلى القدم دون أن يدع بينه وبين الهواء منفذاً أو ثغرة**»[٢٩] خوفاً من أيدى العفريت التى لابد أن تمتد إلى جسمه فتنال منه بالغمز والعبث. فكأن الانزواء، والتحصّن فى الذات، فى داخل هذا الجسم،

إنما هو فعل دفاعي، ضد العالم، عن هذا الجسم الذى مهما كان قاصراً فهو كلّ ما له الآن .

أما عندما تقدمت به الأيام قليلاً، فهو فى جوار الأزهر، وهو:

«فى غرفته التى كان يشعر فيها بالغربة شعوراً قاسياً» [٣٠] . وهو، فى هذا الطور فى حياته، فتىً يافعاً بعد، قد يأتيه أحد رفاقه يقرأ عليه من أحد كتب الوعظ أو سِيَر المغازى: هنالك لم يكن الصبى يشعر بالوحدة، ولم يكن يضطر إلى السكون، ولم يكن يجد ألم الجوع . ولم يكن يجد ألم الحرمان .. » [٣١] .

الوحدة هنا لها أبعاد منها إرغام الجسم أن يتخذ مظاهر «الشىء» فيلزم السكون، ومع ذلك فإن هذا الجسم - الشىء ، يجد الاماً شتى: الجوع، والحرمان، والتحرق إلى كوبٍ من أكواب الشاى.

حتى إذا غادر الوطن - بفعل إرادة مصممة على تذليل كل العقبات، وعلى بلوغ غايتها مهما كانت الصعوبات - فإذا هو الآن فى باريس، وإذا هو فى الليل: **« فى مجلسه ذاك من غرفته تعبث به خواطره هذه المختلفة، لا يسأل عنه سائل ولا يلمّ به ملمّ، وإنما هى الوحدة المطلقة القاسية التى كانت تذكّره بوحدته فى حوش عطا، حين لم يكن يؤنسه إلا صوت الصمت ، وما كان يتردد فيه أحياناً من أزيز بعض الحشرات » [٣٢] .**

« كان يرى نفسه فى كلمة أبى العلاء حين قال إنه إنسى الولادة وحشىّ الغريزة .. قد ضرب بينه وبين الناس والأشياء حجاب ... فى صحراء موحشة لا تحدها حدود ... » [٣٣]

وفى كتاب « **معك** » الذى أعتبره مكملاً لا غنى عنه لكتاب « **الأيام** » وقد كتبته زوجه المحبّة، بعد أن فرّق بينهما الموت، كتابة حبٍّ متقدٍّ وشوقٍ لم تخمد له جذوة، تقول سوزان طه حسين :

« تمسكه فى عزل نفسه عن الناس فريسة إحدى النوبات السوداء المخيفة التى ما أكثر ما عرفتها. كان إذ ذاك يحبس نفسه وراء صمتٍ شرسٍ مخيف، كما لو أنه سقط فى أعماق حفرة لا يستطيع أى شىء على الإطلاق أن ينتزعه منها ... انسحقت بلا أمل فى مواجهة عزلة مطلقة يفرضها على نفسه» [٣٤]

وفى موضع آخر:

« وقد أغرق الألم طه حسين فى واحدة من هذه الأزمات السوداوية التى لا يمكن تخيلّها إذا لم يعشها الإنسان معه ... كان مرعباً ولا سبيل للتفاهم معه، وكان يبدو وحيداً فى العالم » .

« وما من مخرج من هذه الغربة الأصيلة العميقة الرهيبة .

إلا الحبّ .

الذى لم يكن مخرجاً، بقدر ما كان مُحيطاً بهذه الوحدة يحتويها فى كنفه الرهيب، ولا يلغيها، بل لا يطامن . حتى . من حدتها إذا جاءت ضربتها [٣٥] ».

ومنذ سنوات الطفولة كان الحب ـ حتى فى أشكاله الطفولية ـ فيه منجاة من الوحدة الضارية، وقد أحب الفتى الطفل ـ على نحوٍ ما من الحب ـ امرأة تكبره بعدة سنوات وإن كانت هى نفسها طفلة بمعنى من المعانى، فقد كانت فى نحو السادسة عشرة وزوجاً لرجل فى نحو الأربعين، وكانا يجلسان فى غرفتها، « **وما هى إلا أن استحال الحديث إلى لعب كلعب الصبيان لأكثر ولا أقل، ولكنه كان لعباً لذيذاً** » [٣٦] .

ثم ظهرت، فى مقتبل شبابه، تلك الفاتنة التى طالما لعبت ـ عن غير عمد منها ـ بقلوب كُتّاب العشرينيات ومثقفيها، حتى انتهت نهايتها المأساوية المعروفة.

مى زيادة التى «سحر الفتى» بصوتها، وقراءتها لمقال لها تثنى فيه عليه، وانصرف مع أستاذه بعد حين «**وفى نفس الفتى من الصوت ومما قرأ شىء كثير**» [٣٧] .

ولكن ذلك الصوت الآخر الذى لازمه، وسانده، وأشرق على ظلمته فأحس كأنه خلق خلقاً جديداً، فى «**الثامن عشر من شهر مايو** » هو الذى استمر حبَّه الحقّ .

خطابات **طه حسين إلى سوزان** ـ وقد أوردتها فى كتابها الجميل المؤثر « **معك** » ـ تشى بعمق هذا الحب وتشير إلى أى مدى كان حاسماً، و منقذاً.

ومع ذلك فقد كان فى ردها على اعترافه الأول لها بحبه رداً موجعاً وصادماً:

وذات يوم يقول لى : « **اغفرى لى . لابد أن أقول لك ذلك، فأنا أحبك** » وصرخت، وقد أذهلتنى المفاجأة، بفظاظة : « **ولكنى لا أحبك!** » ... فقال بحزن: « **آه إننى أعرف ذلك جيداً وأعرف جيداً كذلك أنه أمر مستحيل** » [٣٨] .

ومع ذلك فقد كان فى تحقّق هذا المستحيل ما يوحى بتراسل مضطرد فى حياة الرجل ـ وحياة « **الرجل الرمز** » أيضاً فى تحقّق المستحيلات، الأعمى الذى يصبح رائد النور فى بلده، الصعيدى الذى يكون ثانى اثنين أجادا اللاتينية، مستور الحال من أسرة ريفية، أدنى من المتوسط، يقتحم باريس لكى يحصل على دكتوراه الدولة منها بعد أن حصل على أول دكتوراه من الجامعة المصرية، الأزهرى القديم الذى يأخذ بمنهج **ديكارت** فى الشك المنهجى والسؤال **السقراطى** فى فحص النصّ المقدس، وهكذا فى غير استقصاء ولا إحصاء.

يقول طه حسين : « **لم أكن أعتقد على الإطلاق بقدرتى على مثل هذا الحب. وستبقى دوماً فى أعماق نفوسنا زاوية كانت وستبقى دوماً وحشية، ولن يمكن تقاسمها إلا بين كائنين، كائنين فقط، أو أنها لن تُقتسم على الإطلاق. هذه الزاوية الوحشية المتوحدة هى أفضل ما فينا** » [٣٩] .

هذه « **الزاوية الوحشية** » تظل، حتى فى قلب الحب الغامر، عصيَّة على الاقتسام مع كائن آخر ـ هو بلا شك أقرب الكائنات إليه وهو أشد الناس احتياجاً إليه ومع ذلك فهذه « **الزاوية المتوحدة** » تظل أفضل مافينا .

فى قلب الحبّ المستأثر الذى لا شك فيه تظل نواة الوحدة صلبة:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«سوزان .. لنتابع المسيرة، أعطنى يدك»[٤٤] **، يستحيل علىّ القيام بشىء آخر غير التفكير بك ولا أستطيع أن أمنع نفسى من البكاء كلما دخلت الغرفة، فأنا أجدك فى كل مكان دون أن أعثر عليك ... لقد استحالت الغرف معابد وعلى أن أزورها كل يوم، ولو أنك رأيتنى أخرج من غرفة لأدخل أخرى، ألمس الأشياء، وأنثر القبلات هنا وهناك ...**

هل أعمل؟ ولكن كيف أعمل بدون صوتك الذى يشجعنى وينصحنى بدون حضورك الذى يقوينى؟

ثم أنك تعلمين جيداً أننى كثيراً ما لا أقول شيئاً، وإنما أتناول يدك وأضع رأسى على كتفك .. لقد استيقظت على ظلمة لا تطاق وكان لابد أن أكتب لك لكى تتبدد هذه الظلمة .. أترين، كيف أنك ضيائى حاضرة كنت أم غائبة؟» [٤١]

، أكان علىّ، إذن أن أتألم فى حبى أيضاً؟ ... فلنرحم أنفسنا ... أنت، أنت معنى حياتى، إذن ما الذى يحدث لنا؟ اطوينى فى جناحك كما كنت تفعلين دوماً ..» [٤٢]

، ... بدونك أشعر إننى أعمى حقاً. أما وأنا معك فإننى أتوصل إلى الشعور بكل شىء وإلى أن أمتزج بكل الأشياء التى تحيط بى» [٤٣].

فإذا كان **طه حسين** فى أزماته العنيفة يتحصن - كما كان يفعل وهو طفل - فى داخل جسمه وفى هوّة هذه العزلة المخوفة المروعة عن الناس وعن الأشياء، إلى درجة أنه كان يصاب **«بإغماء محزن»** كما تقول زوجه المُحِبّة، كلما داهمته هذه النوبات، فإنه معها « **يمتزج بكل الأشياء»** .

وهى الثنائية التى تراوحت بين قطبيها حياة الرجل العظيم والإنسان العظيم.

ألا يمسّ القلب حقاً أن نجده يشعل البخور ويطلب من الأقربين إليه أن يستمروا فى إشعال مصباح، وبخور، أمام طيف **ايزيدورا** التى ألقت بنفسها فى النيل، على أثر فاجعة حبٍ محبَّط محزنة، منذ أكثر من ألفى عام .. كان أبوها قد كتب على قبرها يطلب القرابين والصلوات، وهو ذا **طه حسين** - فى مقابر **تونا الجبل**، عند زيارته لصديقه الأثرى العتيد **سامى جبره** - يوقد لها البخور ويشعل مصباحاً مصباحاً يطلب أن يستمر موقداً، وتقول سوزان : « **ولا أدرى إذا كان مصباح إيزيدورا لا يزال يشتعل أحياناً** » [٤٤] . نعم، حتى لو انطفأ، فإنه يظل مشتعلاً فى أرواحنا، بقوة الرحمة والمحبة التى يبتعثها لنا **طه حسين** .

« **لدى شخصيتان، واحدة للعالم كله، وأخرى لكِ، لى، لنا»** [٤٥] .

الرجل الرمز الشخص العام لا ينى ينافح عن القضايا العامة التى تشغل وطنه وأهله وقومه، لا يزال يسدى أجلّ الأيادى لقضية التراث العربى والإسلامى، والإنسانى بعامّة .

أما « **الرجل الإنسان** » الحميم، فإنه يخوض غمرات الوحدة وألم والحرمان والحسية المحبوطة والحبّ الجميل.

و « **الأيام** » فى تقديرى ليس فقط من أهم ـ وأبدع ـ كتب **طه حسين** بل هو من أهم الكتب فى أدبنا المعاصر، إذ أنه يجمع بين تأريخ الذات، ومعاناتها، وطموحاتها، إخفاقاتها وانتصاراتها، وبين تأريخ الوطن.

فى الجزءين الأول والثانى من « **الأيام** » نجد ذلك الرَيْث هادىء الأنفاس حتى لو كان يصف لجج الحسية أو لواعج الوحدة، فهو يسردها بتلبث وإن مدقق لعله من خصائص النور الذى تفيضه على الروح ذكريات الطفولة والصبا الباكر هنا، فى السردية نفسها، سكون عريض فسيح الصدر، والإيقاع هادىء وموسيقى العبارة مريحة، حتى الظلال ـ وساعات المحنة ـ التى تتخلل هذا الاسترجاع المضىء معنىً بتفصيلها وتعمق معارجها وهنا نجد سمات العمل الفنى ـ فى جنس السيرة الذاتية ـ غالبة وجلية. أما فى الجزء الثالث فهو تتابعٌ فى غير هينة للصور، واللمحات، والتخطيطات القصيرة الحادة، تتتالى فى إيقاع سريع مكثَّف لانسياب الذكريات محددة، صلبة، موجزة، هى بالتقارير أشبه منها بالاستعادة الفنية، ذلك ان الرجل الإنسان هنا قدأخذ يمتزج بالرجل الرمز، والتاريخ العام يبرز بقوة، فى مرحلة حاسمة من تطور الأمة، وقسمات بيئتها الثقافية، لم تعد الذات الحميمة المكانة الأولى، بل هو أيضاً الشخصية التى تسهم فى آليات التغيير ـ أو تعد العُدَّة لها على الأقل ـ حتى لنرى الناحية التاريخية بل التسجيلية أحياناً تطغى على السيرة الذاتية وإن كانت مضفورة بها ضفراً وثيقاً .

وإذا كان الجزء الأول، والثانى، يمسان من قريب أو بعيد حياة البلد، ووصف بيئتها الريفية الصعيدية، أو الأزهرية، وما كانت تموج به من قوى، فإن الطفل والصبىّ هو الذى يشغل القدر الأكبر من اهتمام السرد.

وإذا كان صحيحاً أن بعض خصائص ـ وجماليات ـ العمل الفنى قد تغيب أحياناً عن الجزء الثالث، فإن فيه مع ذلك خصائص ـ وميزات ـ أخرى فى كتابة **السيرة الذاتية** : تصوير الأشخاص والأحداث باقتصاد مركز، وبضربات سريعة ليس فيها كثير توقيف ، كما أن فيه شيئاً قد أخذ يتبدى فى الجزء الثانى، ولعله أورق هنا وازدهر، دعابة **طه حسين** التى لها مذاقها الخاص به وحده فيها لماحية الأزهرىّ القديم، كما أن فيها أحياناً ثقل يده الموجع، بسماحة ومرارة معاً، موجزة سريعة خاطفة. كما ينبغى للدعابة أن تكون، ثم إننا نجد فيها توكيداً لسمات ظهرت فى الجزءين السابقين من نحو تلك القسوة على النفس، وعلى الآخرين، تبدو هنا ضرورية عند ابتعاث المعترك الصعب الذى خاضه **طه حسين** فى طورَ التكوّن، وهى مع ذلك قسوة خلقية تتأدّى من شدة أخذ النفس ـ والغير ـ بصرامة، دون خداع لها، دفاعاً عن قيم خلقية أساساً، هى فى جوهرها قيم المحبة الإنسانية، وهى محبّة صارمة قاسية.

إنه هنا بسبيله إلى بلوغ ذلك التوازن الحرج، دائم الصعوبة، بين قطبى ثنائية ما تنى تتكرر على مستويات عدة، بين الحفاوة بعالم الأزهر والتمرد عليه، بين الأزهر من ناحية والجامعة المصرية الوليدة التى تشق لنفسها طريقاً غير ميسر، وبين الأزهر من ناحية والعمل السياسىّ والصحفى، نقلات سريعة بين أقطاب الثنائيات، من القاهرة إلى باريس والعودة منها ثم العودة إليها، من حياة طَلَب العلم، إلى حياة التدريس، من الغربة والوحشة العميقة إلى الأنس بالرفقة الطيبة والرَوْح إلى

الحنان المفتقد، ومن العزلة والانكفاء إلى حضن الذات الحصين إلى اقتحام مجاهل الحب الذى سوف يكون ضوء حياته كلها وسندها، من التعقّل والترصّن إلى المغامرة والضرب فى المجاهيل، فى مدّ متصل من نفاذ الإرادة المصممة، والنضال بلا هوادة مهما داخلته دخائل القلق الممض الذى يكاد يصل بصاحبه إلى اليأس لكنه لا يتردى فيه ـ نهائياً ـ قطّ..

الأيام، بأجزائها الثلاثة هى قصة كفاح دءوب عنيد فى سبيل العلم، والعقلانية، والتنوير. ولا أقصد مجرد انتصار أكاديمى فى ظروف شاقة، بل تكاد تجعل مثل هذا الانتصار مستحيلاً، لكنها قصة الصبى والفتى والشاب الطُّلعة الذى لا يهدأ شوقه إلى المعرفة ولا شغفه بها ـ وهى علاقة الروّاد أصحاب الكشوف والفتوح فى كل مجال ـ يرفد هذا الشوق، وذلك الشغف، رواف‌د التوفّر العقلى والروحى الذى لا يستكين، وحافز التفوق على محنة أساسية محنة العجز وشيئية الجسم ووحدة المصير واستبهامه فى وقت معاً، قصة كفاح لا انفصال فيه عن قصة حب عظيمة أضاءت قلب الكتاب كما تضىء قلوبنا، إذ نقتفى تطورّها من الغربة والرفض إلى الأمل والإقبال على التجربة مجهولة العاقبة، من دعة النفس إلى سوْمها الشدة وقسرها على الكدّ فى تحصيل العلم، فى قصد لا حول عنه إلى الغاية المبتغاة غير المسبوقة.

هى أيضاً قصة يجرى فى مستوىً تحتىّ عميق لها تيارٌ ينجلى حينا، ويستخفي حينا، حتى ليكوّن قاعدة متحركة حاضرة دوماً حتى لو كانت مضمرة، تيار القربى الوثيقة التى تجمع بين صاحب الأيام وصاحب المحبسين، وقد كان من الممكن أن تؤدى هذه المحنة بالرجل إلى مهاوى اليأس أو العدمية أو مجرد الانزلاق فى مجرى الحياة المطروق فى مثل هذه الحياة (انظر مثلاً قصةً اجتمع فيها الناس عليه إذ رأوا أزهرياً معمماً ليقرأ لهم شيئاً من القرآن، وضغطوا عليه حتى أخذ يقرأ ـ والدموع تنسال من عينيه، فما كان ليقبل أن يكون مصيره مجرد مصير المقرىء[٤٦]، وانظر مثلاً آخر إذ رفض ـ بشىء من العنف ـ أن يشارك فى مؤتمر للعميان[٤٧]، لولا أنه، أساساً، من قبيلة المقاتلين لا القابلين المتوافقين، ولولا نعمة الحب.

إن التوازن الدقيق بين أقطاب الثنائيات فى حياة **طه حسين** بين رجل الحلم، ورجل العمل، بين الأزهرىّ الصعيدى وبين الرجل الذى عرف كيف يستوعب الثقافة العالمية ويبزّ أعلامها، بين المستوحش الضارب على نفسه حجاب العزلة عن أقرب الأقربين أو عن العالم كله سواء، وبين المحارب الذى كان قوةً من قوى التغيير فى مجتمعنا، بين المحبّ الرومانسىّ الرقيق وبين المهاجم العنيف حاد الحملة على الخصوم، أى، باختصار، بين الرجل الإنسان، والرجل الرمز، هذا التوازن المتوتر الذى لم ينته إلى ركون إلى الدعة، قط، قد وجد سبيله إلى الصياغة الأسلوبية والفنية عند **طه حسين**.

إننا نعرف جميعاً عذوبة النثر التى ترقى عنده إلى الشعر، وهو يعرف كيف يصل بين صلابة التحديد ووضوح العبارة وبين الجنوح إلى الرهافة ورقة الجُملة.

ليست الموسيقيّة التى اشتهر بها **طه حسين** مجرد نافلة وزينة ـ وليست فقط نابعة من طريقة الإملاء الصوتى المسموع بدلاً من صَمْت الخطّ أو الرقْن على الآلة الكاتبة، كما تجرى بذلك قَوْلة ذائعة، بل هى

خصيصة من خصائص ذاته، التناغم والتراسل بين الصلابة الواقعية وبين العذوبة الرومانسية، بين الاحتفال بتفاصيل الحياة اليومية والحسيّة العارمة - سافرة كانت أو مكبوتة - وبين العكوف على دخائل النفس يتقصى حناياها ويغوص إلى أغوارها، بين رحابة أفقه العقلي وتفتحه وبين عنادٍ - فيما يراه حقاً - وركوب للرأس لا يثنيه شيء فيما يراه يمس كرامته أو يتحيّف حقاً من حقوقه، أو من الحقوق العامة.

توازن متوتر بين حرصه على الجوانب العملية فى الحياة، وتسليمه بما لا نعرفه من « **حقائقها** »، وبين الأشواق المبهمة والمثاليات المحلقة.

ذلك كله ينعكس ويتجسد فى كتابته، كما ينبغى للأمر أن يكون: حلاوة الجرْس مع دقة التركيب، وضوح العبارة بل نصاعتها مع قوة بنائها ورسوخ أركانها، نفاذ الفكرة وذكاؤها مع شاعرية النبرة وانطلاقها على سجيتها.

هذا التوازن الذى لم يَمِل قط إلى أحد قطبيه ميلاً نهائياً، سواء فى الحياة أو فى الكتابة، بل فيهما معاً بطبيعة الأمور، هو فى تصوّرى، من أسرار الطاقة الهائلة التى تتفجر بها حياة الرجل الحاشدة: الأسرة، والحياة العامة، الفن القصصى، والبحث العلمى الأكاديمىّ، التدريس الجامعى الأكاديمى، والعمل السياسىْ، الترجمة والتحقيق والتأليف، الرحلة والسفر، وأكثر من خمسين كتاباً، العمل الصحفى والغوص عميقاً فى التراث العربى والإسلامى، متابعة الإبداع الفنى والفكرى العالمى وقراءة الأعمال المعاصرة المصرية والعربية، الاختلاف إلى المسرح والاستماع المثقّف إلى الموسيقى العالمية، وهكذا، مما لا يكاد يحيط به التقصّى.

ليس الصراع هنا بين أطراف الثنائية مهدراً للقوى، بل هو صراع محكوم، مَسيطرَ عليه، يتيح - بانتصار التوازن فيه - إطلاق الطاقة الكامنة من غير أن تضيع سدى.

لا يجور به الشطط إلى جانب واحد دون غيره، لا تغويه فتنة الذهاب إلى مناطق ما وراء الحدود، إنما التوازن، دائماً، قائم، **العقل** يهديه ويحدوه، وجيشان الحسيّة والانفعالية يحفزه ويستفزّه، الصفاء تقابله بل تتسرب إلى داخله **عتمةٌ** رفيقة حيناً وعاصفة أحياناً، والقنوط يعتدل به التفاؤل والأمل، الإيمان تنوشه خطرات من الشكَ قد يكون منهجياً وقد لا يكون، ولكنه مع ذلك إيمان راسخٌ وطيد.

توازن متوتر ومتصل، ذلك مصداقه فى العبارة التى حيّرته شاباً فى مقتبل العمر، وأظنها كانت نجماً فى سماء حياته كلها اهتدى به : «الحق هدم الهَدْم».

فهل يعنى ذلك أن «الحقّ» **ليس مغلقاً** ولا نهائياً، وإنما هو جَدلٌ مستمر بين الهدم والبناء؟

أهذا هو الدرس الذى قد نتعلمّه - من بين أشياء كثيرة - من **طه حسين** الفنان، والمعلّم؟

الهوامش:

(١) من كتاب «معك»، سوزان طه حسين، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، ص١١٠. (٢) نفسه ، ص ١٠٩. (٣) «الأيام»، الجزء الأول طه حسين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية والأربعون، ص ٨. وعلى هذه الطبعة اعتمادنا فى هذا المقال.. (٤) نفسه ، ص ٦. (٥) نفسه ، ص ٦. (٦) نفسه ، ص ٢٨. (٧) نفسه ، ص ٦٠. (٨) نفسه ، ص ١٣٤. (٩) ص ٢٢ ـ «الأيام» الجزء الثانى، طه حسين، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية والعشرون، ١٩٧٣، وإلى هذه الطبعة سوف نرجع فى هذا المقال. (١٠) ص ٣١، نفسه. (١١) ص ٢٤، نفسه. (١٢) ص ١١٠ ـ «الأيام» الجزء الثالث، **طه حسين**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢، والإشارات إلى هذه الطبعة. (١٣) ص ١٠٦ ـ نفسه. (١٤) ص ١٠٧ ـ نفسه، ص١٠٨. (١٥) «معك» سابق، ص ١٠٤. (١٦) ص ٥٩ ـ «الأيام». الجزء الأول. (١٧) «معك» سابق، ص ١٠٤و١٠٥. (١٨) ص ٧٨ ـ نفسه. (وهل نجد بيئتنا الثقافية تكرر نفسها الآن بعد ما يقرب من سبعة عقود؟). (١٩) ص ٢٧ ـ نفسه. (٢٠) ص ٣٤ ـ «الأيام» ، الجزء الثانى. (٢١) ص ١١١ـ «الأيام» ، الجزء الثالث. (٢٢) ص ٢٦ ـ «الأيام» ، الجزء الثانى. (٢٣) ص ١٣ ـ نفسه. (٢٤) ص ص ١١٢و١١٣ ـ نفسه. (٢٥) ص ص ٩٤و٩٥ ـ نفسه. (٢٦) ص ص ٥٧و٥٨ ـ نفسه. (٢٧) ص ٦٢ ـ الأيام ـ الجزء الأول. (٢٨) ص ١٣٢ ـ الأيام الجزء الأول. (٢٩) ص ٨ ـ نفسه. (٣٠) ص ١٥ ـ الأيام الجزء الثانى. (٣١) ص ٣٦ ـ نفسه. (٣٢) ص ٨٨ ـ الأيام الجزء الثالث. (٣٣) ص ١٢٠ ـ نفسه. (٣٤) ص ١٠٧ ـ «معك» ، سابق. (٣٥) ص ١٣٩ ـ نفسه. (٣٦) ص ١١٧ ـ «الأيام» الجزء الأول. (٣٧) ص ٣١ ـ «الأيام» الجزء الثالث. (٣٨) ص ١٦ ـ «معك» ، سابق. (٣٩) ص ٦٠ ـ نفسه. (٤٠) ص ٦١ ـ نفسه. (٤١) ص ص ٣٦و٣٧ ـ نفسه. (٤٢) ص ١٠٨ ـ نفسه. (٤٣) ص ٩٣ ـ نفسه. (٤٤) ص ١٣٦ ـ نفسه. (٤٥) ص ٤٤ ـ نفسه. (٤٦)ص ١٧٩ الأيام الجزء الثانى. (٤٧) ١٦٢ الأيام الجزء الثالث .

عن العلاقة بين طه حسين وأحمد أمين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان كلٌ منهما فى شبابه يعشق صحبة الآخر عشقا، ولا يكاد يجد الراحة الحقيقية إلا فى حضرته . وقد فسّر والدى فى كتابه « حياتى » هذه المودة والألفة بينهما باختلاف مزاجيهما وطبيعتيهما .. كتب يقول :

« هو أقرب إلى المثالية وأنا أقرب إلى الواقعية .. وهو فنان يحكمه الفن ، وأنا عالم يحكمه المنطق .. وهو يحب المجد ويحب الدوىّ ، وأنا أحب الاختفاء وأحب الهدوء .. وهو مغالٍ فى الحكم على الأشخاص وعلى الأشياء ، وأنا بطىء.. وهو عنيف إذا صادق أو عادَى ، وأنا هادئ إذا صادقت أو عاديت .. وهو واسع النفس أمام الأحداث ، وأنا قلق مضطرب غضوب ضيق النفس بها .. وهو ماهر فى الحديث إلى الناس فيجذب الكثير ، وليست عندى هذه المقدرة فلا أجتذب إلا القليل .. وهو فى الحياة مقامر يكسب الكثير فى لعبة ويخسره فى لعبة ، وأنا تاجر إن كسبت كسبتُ قليلاً فى بطء وإن خسرت خسرت قليلا فى بطء .. يحب السياسة لأنها ميدان المقامرة ، وأنا لا أحبها إذ لا أحب المقامرة ... ولعل هذا الخلاف بيننا فى المزاج هو الذى ألّف بيننا ، فأشعره أنه يكمل بى نقصه وأشعرنى أنى أكمل به نقصى .. » .

ولعل هذه المودة العميقة التى كان **طه حسين** يحملها لأبى ، وحاجته إلى مجاورته معظم الوقت ، هما اللتان دفعتاه إلى ترتيب نقل والدى من القضاء الشرعى عام ١٩٢٦ (وكان **أحمد أمين** وقتها قاضيا بمحكمة الأزبكية) إلى كلية الآداب بجامعة **فؤاد** حيث كان **طه حسين** يعمل مدرسا . وقد وجد والدى فى التدريس بكلية الآداب ، بعد طول تجارب ، مجاله الطبيعى ، بحيث يمكن القول فى يُسر إن نقله إليها كان نقطة التحول

الكبرى فى حياته . وقد ظل والدى إلى نهاية عمره ، ورغم ما طرأ على العلاقة بينهما من فساد وتوتر فيما بعد ، يذكر **لطه حسين** هذا الجميل ، ويعتبره فضلا من أهم أفضاله الكثيرة عليه .

كتب طه حسين عن هذه الواقعة فى رثائه لأحمد أمين عام ١٩٥٤ :

« **... وهو فى أثناء هذا كله** [أى عمله فى القضاء الشرعى الذى لم يستسغه والدى قط] **قلق لا يعرف اطمئنانا ولا استقرارا ، ويلتمس نفسه فى كتب الفقه وفى علوم الدين كلها فلا يجدها ، ولا يجدها فى ذلك التعليم المحدود ذى الآفاق الضيقة الذى كان يلقَّن فى مدرسة القضاء .. وهو يحاول أن يخرج من حياته تلك التى أضلَّ فيها نفسه ، فيتّصل ببيئات المطربشين ، وينشىء معهم لجنة التأليف والترجمة والنشر ، ويأخذ فى تعلم اللغة الإنجليزية، ويخيل إليه أن الأمد بينه وبين نفسه قد أصبح قريبا .. ولكنه على ذلك يلتمسها فلا يظفر بها ..**

والقاه فى يوم من أيام حيرته تلك، وإذا هو ضيقٌ بعمله فى القضاء أشدّ الضيق، وإذا هو طامح إلى شىء مجهول لا يحقق ولكن طموحه إليه شديد .. كل ما يعنيه هو أن يخرج من حياته التى لايستطيع عليها صبرا .. ونفترق فى ذلك اليوم وقد أزمعت فى نفسى أمرا . فإذا كان الغد تحدّثت بما فى نفسى إلى أستاذنا الجليل أحمد لطفى السيد. فإذا كان المساء دعوت أحمد إلى لقائى وعرضت عليه التعليم فى الجامعة، فيشك غير طويل، ثم يستجيب .. ولا يكاد يستقر فى كلية الآداب شهرا وبعض شهر حتى يجد نفسه تلك التى طال البحث عنها ، وشقى بالتماسها أعواما طوالا» .

وبعد أشهر قليلة من التحاق والدى مدرسا للأدب العربى بكلية الآداب، اجتمع الدكتور **طه حسين**، والأستاذ **عبد الحميد العبّادى** ووالدى بمنزلنا فى مصر الجديدة. ليرسموا معالم مشروع ضخم ينهض به ثلاثتهم، خلاصته أن يدرسوا الحياة الإسلامية من نواحيها الثلاث فى العصور المتعاقبة من أول ظهور الإسلام، فيختص الدكتور **طه** بالحياة الأدبية ، والأستاذ العبادى بالتاريخ السياسى، ويختص والدى بالحياة العقلية والنظم الحضارية. فأخذ **أحمد أمين** يحضر الجزء الأول الذى سمى فيما بعد «فجر الإسلام»، صارفا فيه ما يقرب السنتين ، حتى أتمّه فى آخر سنة ١٩٢٨ . أما زميلاه فقد تكاسلا، أو عاقتهما عوائق عن إخراج نصيبيهما ، فلم يخطّا فى المشروع حرفاً. ومع ذلك فإن **طه حسين** لم يجد حرجا فى أن يكتب فى مقدمته للكتاب التى أثنى فيها أعظم الثناء على جهد **أحمد أمين** فيه :

«وثلاثتنا متضامنون فى الكتاب على اختلاف أقسامه، قد استقل أحمد أمين بدرس الحياة العقلية، ولكنه قرأه معنا واقررناه كما أقرّه، فنحن شريكاه فيه على هذا النحو. واستقل عبد الحميد العبادى بدرس الحياة السياسية، ولكنه قرأه علينا وأقررناه كما أقره، فنحن شريكاه فيه على هذا النحو. واستقللت بدرس الحياة الأدبية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ولكننا قرأناه جميعا وأقررناه، فنحن جميعا شركاء فيه على هذا النحو. وكل ما نتمناه الآن هو أن نوفق إلى أن ندرس ضحى الإسلام» بعد أن درسنا فجر الإسلام». !!!

غير أن والدى وحده هو الذى درس **ضحى الإسلام**، وأخرج كتابه ، فى ثلاثة مجلدات، أتبعه بدراسته لظهر الإسلام وأخرجها فى أربعة مجلدات.

وتمضى الصداقة والألفة بينهما بعد ذلك لأكثر من اثنتى عشرة سنة لا تشوبهما شائبة، ولا يعكر من صفوهما شىء، حتى جاء يوم أول إبريل من عام ١٩٤٠. الذى ظل والدى يعتبره يوما مشئوما فى حياته لأكثر من سبب)، وهو اليوم الذى اختير فيه عميدا **لكلية الآداب بجامعة فؤاد**. فقد حثّ طه حسين أعضاء مجلس الكلية على ترشيح **أحمد أمين**، وراح يتصل بهم لإقناعهم بالتصويت له دون منافسيه فى الانتخاب، وهم **مصطفى عامر، ومحمد عوض محمد، وعبد الوهاب عزام**. وقد كان أن فاز أبى بأغلبية الأصوات، ووافق وزير المعارف **محمود فهمى النقراشى** على تعيينه عميدا بعد ساعتين من إبلاغه بنتيجة التصويت.

فما مضت أسابيع قليلة حتى بدأ الخلل يدب فى العلاقة بين **طه حسين وأحمد أمين**:

توقع **طه حسين**، وهو صاحب الأيادى الكثيرة على أبى وصاحب الفضل فى مساعدته فى الانتخاب، أن يعمل صديقه فى الكلية حسب إشارته وطوع أمره، وكان الأحرى به أن يدرك أن هذا الصديق قاض قديم، يتحرّى العدل ويطالب ويعمل به، ولا يُقْدِم إلا على ما يراه حقا مهما كانت النتائج، ومهما كان إحساسه بجميل **طه حسين** عليه. وقد كان من بين الحوادث الأولى التى أغضبت الدكتور **طه** على أبى، ودفعت الأمور إلى أن تجرى مجرى الخصومة بينهما:

● أراد **طه حسين** (وهو رئيس قسم اللغة العربية بالكلية) أن يرقىَّ صديقه **سليمان حُزيّن** أستاذا مساعدا للجغرافيا رغم إرادة قسم الجغرافيا الذى رشح **عبد المنعم الشرقاوى** لهذه الترقية. وقد رأى والدى - وعن حق - أن قسم الجغرافيا هو صاحب الاختصاص، وأيد ترشيح **الشرقاوى** وخرجت الأغلبية له. فما كان من **طه حسين** إلا أن صاح فى وجوه أعضاء مجلس الكلية بأعلى صوته: **«إنكم تلعبون!»**. فغضب أبى ورفع الجلسة.

● أراد **عبد الرحمن بدوى** أن يدخل امتحان الماجستير دون أن يكون قد قيد اسمه له، فى حين تنص اللائحة على ضرورة أن يتم القيد قبل سنة على الأقل من دخول الامتحان.. وإذ عرض والدى الأمر على مجلس الكلية ، قرر المجلس تأجيل دخول **بدوى** الامتحان لمدة سنة. ولجأ بدوى إلى بعض الوزراء من معارفه، فرجوا والدى أن يغض النظر عن اللائحة هذه المرة فرفض. فكان أن لجأوا إلى طه حسين الذى طلب عرض الموضوع من جديد على مجلس الكلية، فوافق أبى، وأخذ الرأى على فتح باب المناقشة فى موضوع **عبد الرحمن بدوى**، وكانت النتيجة أن وافق ثمانية، ورفض ثمانية، وأيدّ والدى الرفض، فاستشاط **طه حسين** غضبا.

● طلب الدكتور طه ترقية **كامل حسين** إلى درجة «مدرس» ، فرفضت أغلبية أعضاء مجلس الكلية طلبه **«لعدم كفاءته»**، وأيّد والدى الرفض. فثارت ثائرة **طه**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حسين كيف يرشح شخصا بصفته رئيسا لقسم اللغة العربية، ثم يرفض مجلس الكلية إشارته. وكان أن قاطع الدكتور **طه** جلسات المجلس، ثم استقال من رئاسة القسم.

غير أنى أحجم عن الاستطراد فى ذكر أمثلة من هذا القبيل حيث إنها لا ترقى فى تأثيرها فى صداقة الرجلين إلى درجة تأثير علاقة والدى بالدكتور **عبد الرزاق السنهورى** فى هذه الصداقة:

لقد كان الدكتور **السنهورى** ـ ومذ كان والدى فى الثامنة عشرة من العمر. وهو أحب أصدقائه إليه. فإن كان اختلاف المزاجين والطبيعتين ـ على حد تعبير والدى ـ هو أساس صداقته مع **طه حسين**، فقد كان كل منهما يرتاح إلى ذلك الالتزام الصارم بالمنطق لدى الآخر، والبعد عن الهوى عند الأحكام. وكان **السنهورى** يحب الاستفادة من رسوخ قدم والدى فى التاريخ الإسلامى والأدب العربى ، فهو يعشقهما دون أن تسمح له دراساته القانونية بوقت طويل يقضيه فى القراءة فيهما ، وكان والدى يحب الاستفادة من إلمام **السنهورى** الواسع بالقانون الذى اشتغل به أبى زمنا ثم انصرف عنه كلية إلى التاريخ والأدب . وقد كانت المكالمات التليفونية بينهما تستغرق عادة ما بين ساعتين أو ثلاث ! إن اتصل **السنهورى** به مساء هرعنا إلى إعداد مقعد لوالدى بجانب التليفون ، وأحضرنا له علبة سجائره والكبريت وكوب ماء وكل ما قد يحتاج إليه خلال الساعات التالية ، ثم نحييه منصرفين إلى حجراتنا على أن نراه فى الصباح ! كل هذا قبل أن يلتقط أبى السماعة ليبدأ مكالمة لا يعلم غير الله متى تنتهى !

وقد كان **طه حسين** فى بادئ الأمر صديقا هو الآخر **للسنهورى** ، حتى شاء أن يملى إرادته فى وزارة المعارف ، فتصدى **السنهورى** له ، واستعرت الخصومة بينهما . ثم حدث أن عُين الدكتور **طه** مستشارا فنيا بوزارة المعارف ، واستقر الرأى على نقل **السنهورى** مستشارا ملكيا ، ثم إذا **بطه حسين** يتدخل فى اللحظة الأخيرة ـ أو هكذا كان ظن أبى ـ وإذا **بالسنهورى** يحال فجأة إلى المعاش من غير إبداء للأسباب . وكان أن ثارت ثائرة والدى لهذا الظلم الذى أحاق بصديقه على يد صديقه ، ثم أخذت العلاقة شكل الخصومة العلنية حين ألح **طه حسين** أنه يخيرّه بين الصداقة معه ، والصداقة مع **السنهورى** ، فاختار أبى الثانية .

وهنا بدأت عين السخط «تُبدِى المساويا» ، وشرع أبى ينظر إلى صديقه القديم فى ضوء جديد :

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

● فهو رجل يريد فرض إرادته على كل من يعمل معه ، إن خالفه فى أمر ناصبه العداء ؛

● وهو يشجّع ويرحب بكل من ينقل إليه كلاما عن الآخرين ولو كان مختلقا ؛

● وهو فى حاجة دائمة إلى التدليل ، يريد الشىء ويتظاهر بأنه لا يريده ، وأقرب الناس إليه من يدلله فيرجوه فى قبوله ؛

● وهو يقيس الأشياء ويحكم عليها بشخصه دون أدنى موضوعية ، فلا يتحرّج من أن يكيل للمقرّبين إليه ما يشاء ، وإن لم يستحقوا ، ويحرم من لا يحبهم ولو استحقوا ، وعنده المحسوبية لا إلى حدّ .

ومع ذلك فقد ظل الجرح الناجم عن فقدان هذه الصداقة قائما فى قلب والدى لا يندمل .. كتب فى ترجمته الذاتية يقول : «**وكانت مأساة العمادة أنى فقدت بها صداقة صديق من أعز الأصدقاء ، وما أقل عددهم ! كان يحبنى وأحبه ، ويقدرنى وأقدره، ويطلعنى على أخص أسراره وأطلعه ، وأعرف حركاته وسكناته ويعرفها عنى ، ويشاركنى فى سرورى وأحزانى وأشاركه . وكنت هواه وكان هواى ، واستفدت من مصادقته كثيرا من معارفه وفنه ووجهات نظره ، سواء وافقته أو خالفته . فأصبح يكوّن جزءا من نفسى يملأ جانباً من تفكيرى ومشاعرى .. وجاءت العمادة مفسدة لهذه الصداقة ، لأنه - بحكم طبيعته - أراد أن يسيطر ، وأنا - بحكم طبيعتى - أردت أن أعمل ما أرى لأنى مسئول عما أعمل . ثم ولى منصبا أكبر من منصبى يستطيع منه أن يسيطر على عملى ، فأراد السيطرة وأبيتها ، وأراد أن يحقق نفسه بأن ينال من نفسى ، فأبيت إلا أن أحتفظ بنفسى.. فكان من ذلك كله صراع أصيبت منه الصداقة ، فحزن لما أصابها وحزنت ، وبكى عليها وبكيت**» .

وكانت مرارة أبى إزاء تسبّب العمادة فى تبدّد صداقته مع **طه حسين** سببا قويا دفعه فى النهاية إلى تقديم استقالته منها . غير أنها لم تكن السبب الأوحد . فهاهوذا فى العمادة قد شُغل وقته كله بأعمال إدارية أكثرها لا قيمة له . فكل الأوراق تُعرض عليه حتى الخاص بشراء مكنسة ، وكل تصرفات الطلبة والأساتذة تنقل إليه حتى الكلمة النابية يلفظها طالب ! هذا إلى شكاوى الطلبة وما أكثرها ، وتزاحم المدرسين والأساتذة على العلاوات والدرجات وتسوية الحالات وما أصعبها!.

«**فكان هذا يشغل وقتى حتى لا أستطيع أن أفزع للعلم إلا قليلا ، ولا أن أن أفرغ للنظر فى المسائل الأساسية كمناهج التعليم وطرق التربية إلا بقدر . وهذه عدوى من نظام الحكم فى مصر ، حيث تتركز الأعمال كلها فى يد رئيس المصلحة ، وما كان أحرى بالجامعة أن تتخلّى عن ذلك وتوزع الاختصاصات ، ويتفرّغ العميد للمسائل المهمة .. كل هذا جعلنى أتمنى الظرف الذى يتيح لى أن أخرج من العمادة فى رفق وهدوء ، والناس حولى وأهلى لا يفهمون ذلك ، ويودّون بقائى عميدا لما يتبعها من الوجاهة التى أراها تافهة**» .

وقدّم أبى استقالته بعد قرابة سنتين من توليه العمادة ، فإذا بطه حسين هو الذى ينبرى بمحاولة إقناعة بالعدول عنها ، ولكن دون إلحاح كبير . غير أنه ما مضى عام على قبول الاستقالة ، حتى أصاب والدى شعور من الضيق الشديد بالجامعة وأهلها وجوّها ، فقدّم فى ١٣ سبتمبر ٤٣ طلبا بإحالته إلى المعاش . وهنا زاره **طه حسين** فى مقر **لجنة التأليف والترجمة والنشر** . «**فمازال يقنعنى بالعدول عن الاستقالة نحو ساعتين حتى عدلت نزولا على رجائه وتذكيره لى بالصداقة القديمة . وفى هذه الجلسة تعاتبنا طويلا ، وأبلغته مافى نفسى ومافعله معى أثناء عمادتى ، وما فعله مع الدكتور السنهورى . وقد**

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

دافع عن نفسه في كل ذلك دفاعا طويلاً ، ثم انصرف بعد أن أخبرني أن الوزير سيكتب إليّ خطابا ردًا على طلبي ، يبلغني فيه أسفه إذ لم يقبل استقالتي حرصا على مصلحة الطلبة» .

ومع ذلك فقد ظلت العلاقة بين الرجلين طوال السنوات الخمس التالية يشوبها قدر من الفتور والتحفظ لم يفلح تعاتبهما في تبديده ، حتى أصيب والدي في عينيه عام ١٩٤٨ ، واضطر إلى أن يرقد طويلا بالمستشفى بعد إجراء عملية له . وقد كان **لطه حسين** مرة أخرى فضل البدء بالمصالحة . فقد أتاه يزوره في المستشفى . وكان اللقاء بينهما الذي حضرتُه مؤثرا إلى أبعد حدّ . وإن أنس لن أنسى منظر طه حسين الضرير وهو يدخل حجرة المستشفى يقوده سكرتيره **فريد شحاته** من ذراعه . وإذ يسمع أبي - وهو معصوب العينين - صوته ، يمدّ يده في لهفة في اتجاه الصوت فأمسك أنا بيد والدي ، ويمسك **فريد شحاته** بيد **طه حسين** ، حتى تلتقي اليدان فيتصافحان .

وعادت الألفة والصداقة بينهما بعد ذلك إلى مجراهما القديم ، وأكثرا من التزاور واللقاء خلال السنوات الست المتبقية من حياة أبي فلما مات والدي في مايو من عام ١٩٥٤ ، كتب **طه حسين** في رثائه يقول :

«... كانت حياته كلها مغالبة ، ولم تستقم له الأمور على ما أحبّ في يوم من الأيام مذ كان صبيا .. كان يريد أن يغيّر الدنيا من حوله ، وليس تغيير الدنيا ميسّرا للناس ، ولكنه كان يريد أن يحاول من ذلك ما يستطيع ، فيستقيم له التغيير في بيئته الخاصة ، وفي بيئته الجامعية بعض الشيء ، ويستعصى عليه في بيئات كثيرة كل الاستعصاء ، فيسعد قليلا ، ويشقى كثيرا .. فكنت تراه دائما قليل الرضا ، كثير السخط ، موزّع النفس بين سرور قليل متقطع ، وحزن كثير يوشك أن يكون متصلا و حتى أنكر الناس منه كثيرا من أمره ، وحتى نظر إليه زملاؤه ، وأصدقاؤه نظرة فيها كثير من التحفظ والاحتياط . فكانوا يتحدثون إليه مشفقين من ثورته ، أو متوقعين لثورته . وكانوا يتكلفون من الرفق به أكثر مما كانوا يتكلفون حين كانوا يتحدثون إلى غيره من الأصدقاء .. وربما تندّر به زملاؤه وأصدقاؤه وداعبوه في شيء كثير من الحب والرفق ، فسمّوه «العدل» ، ونادوه بهذا الاسم ، وتحدثوا عنه بذلك فأكثروا الحديث ، حتى كاد «العدل» يصبح له اسما ثانيا .. ولم يكن لهذا كله مصدر غير تحرّجه المتّصل ، وتحفّظه المقيم ، وتعرّضه لالتماس الصعب من الأمر ، وتجنّبه ماكان من الأمر يسيرا قريبا ..»

ماهر شفيق فريد

طه حسين فى الإنجليزية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مقدمة

صلة **طه حسين** بالثقافة الإنجليزية (بريطانية/ أمريكية) من الموضوعات التي لم تُدرس بعد. ويغلب على الظن أن هذا راجع إلى سببين:

السبب الأول أن لغته الثانية - كما هو معلوم - كانت الفرنسية، وهى اللغة التى كان يقرأ بها الإنتاج الإنجليزى. وكانت معرفته بالإنجليزية محدودة. يروى **لويس عوض** في ختام كتابه **«أوراق العمر: سنوات التكوين»** (مكتبة مدبولى ١٩٨٩، ص٦٢١) أنه، فى سنىّ الطلب الجامعى، ألقى محاضرة بالإنجليزية عنوانها: **«مقياس جديد للقيم»** عن أخلاقيات الجنس فى الأدب عند **فرويد و. د. هـ. لورنس**، وقد حضرها العميد:

«وجاء يوم المحاضرة فحضر أكثر الأساتذة وأكثر الطلبة فى قسم اللغة الإنجليزية فكنت حائرا فى شىء واحد. كان شائعا بيننا أن **طه حسين** لم يكن يعرف الإنجليزية أو كان لا يعرف إلا كلمات منها، وكان كل الأجانب يخاطبونه بالفرنسية، فكنت أعجب له كيف يطيق أن يجلس ساعة كاملة يستمع إلى كلام لا يفهمه. ولكنه كان جالسا فى الصف الأول بين **فيرنس وسكيف**، وكانا يهمسان فى أذنه من وقت لآخر. ويبدو أنهما كانا يلخصان له مضمون المحاضرة. وبعد أن انتهت المحاضرة بدأ المستمعون يتناقشون فيما سمعوا قبل الانصراف. واقتربت من أساتذتى الذين أحاطوا **بطه حسين** لأطمئن على أثر المحاضرة. قال **طه حسين** بالفرنسية ضاحكا، موجها كلامه لأساتذتى: Ces jeunes gens veulent démolir la societé.

أى: هؤلاء الشبان يريدون تحطيم المجتمع ..».

فقد أخذ **لويس عوض** عن **طه حسين** الثورة - كما يقول هو ذاته فى إهداء ترجمته «فن الشعر» لهوراس إلى العميد - فمتى يأخذ عنه الرشد؟

والسبب الثانى لغياب الاهتمام بصلة **طه حسين** بالثقافة الإنجليزية، أنه إذا استثنينا مقالته الضافية والرائدة عن الروائى الزنجى الأمريكى **رتشارد رايت** (وقد نشرت لأول مرة فى مجلة «**الكاتب المصرى**» ١٩٤٧/١٠ ثم أعيد نشرها فى كتابه **الصرحىّ** «ألوان») لم يكتب قط شيئا ذا بال عن الثقافة الإنجليزية. وبمراجعة أعماله تبين لى أن أهم كتاباته عن الثقافة الإنجليزية هى كما يلى:

فى كتاب «**خصام ونقد**» مقالة عنوانها: «**يونانى فلا يُقرأ**» (وهى جدل مع **محمود** أمين العالم وعبد **العظيم أنيس**، فضلا عن **العقاد**). يقول طه عن **ت.س. إليوت**: «**هذا الشاعر الإنجليزى مسيحى متعمق لدينه يؤمن بأن له قلبا وعقلا وروحا وتسمو نفسه إلى ما فوق المادة فهو لا يفزع للمواقف والوقائع الاجتماعية**». ويقول عن **جيمز جويس**: «**عنى فى قصته المشهورة أوليس بالضمير الفردى، ووصف الانهيار النفسى، وتحلل الشخصية الفردية**» (المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور **طه حسين**، المجلد الحادى عشر، علم الأدب (١)، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٤، ص٥٩٣).

* فى كتاب «**صوت باريس**» (سلسلة «**كتب للجميع**»، يناير ١٩٥٦) مقالة عنوانها «**صوت**» وهى تلخيص قصة تمثيلية للكاتب الأمريكى **إدوارد شلدون**.

* فى كتاب «**فصول فى الأدب والنقد**» (دار المعارف، القاهرة، الطبعة الرابعة ١٩٦٩) عرض لكتاب الدكتور **حافظ عفيفى باشا** «**الإنجليز فى بلادهم**» منه نعرف أن طه قرأ رواية «**الأثير**» **لجورج ميرديث** ورواية «**صورة دوريان جراى**» **لأوسكار وايلد**.

* وفى الفصل الأخير من كتاب «**جنة الحيوان**» وعنوانه «**ضمير حائر**» إلمامة برواية **وايلد** السالفة الذكر يقول فيها طه: «**قد أراد أوسكار وايلد فيما أظن أن يصور تأثير النوم على ما يقترف من الآثام فى بعض الضمائر والنفوس، فلم تكن هذه إلا مرآة لضمير دوريان جرى. رأى فيها ما كان يملأ ضميره من السيئات المنكرة والجرائم البشعة**» (سلسلة **كتاب اليوم**، أكتوبر ١٩٨٩، ص١٤٢).

وبالرجوع إلى المجلد البيبليوجرافى النقدى «**طه حسين**» للدكتورين **حمدى السكوت ومارسدن جونز** (مركز الدراسات العربية بالجامعة الأمريكية، ودار الكتاب المصرى (القاهرة)، ودار الكتاب اللبنانى (بيروت)، الطبعة الثانية ١٩٨٢) نجد ذكرا للكتابات التالية:

* «**أجاثا كريستى: رحلة رعب ورحلة حب**» (مجلة صباح الخير ١٩٧٦/٢/٥) وفى المقال تعرض لحديث إذاعى **لطه حسين** حول هذه الكاتبة العالمية للقصص البوليسى.

* «**الحياة والحركة الفكرية فى بريطانيا**» (القاهرة ١٩٤١) **لطه حسين** بالاشتراك مع **أحمد حسنين باشا وعلى مصطفى مشرفة وحافظ عفيفى**.

* مقدمة بقلم **طه** لكتاب «**دراسات فى الأدب الأمريكى**» (القاهرة ١٩٥٩) **لأحمد زكى أبو شادى ولويس عوض**.

* فى جريدة «**الجهاد**» ١٩٣٥/٤/١٤ عرض لمسرحية **سومرست موم** «**الدائرة**» أعيد نشره فى كتاب «**من أدب التمثيل الغربى**».

* فى مجلة «**الكاتب المصرى**» ١٩٤٦/٢ عرض لترجمة **لويس عوض** لرواية **وايلد** «**صورة دوريان جراى**».

* فى مجلة «الكاتب المصرى» ١٩٤٦/٣ عرض لترجمة **لويس عوض لقصة وايلد** «**شبح كانترڤيل**».

* فى جريدة «**الأهرام**» ١٩٤٨/١٠/١١ مقالة لطه عنوانها «**مغامر كريم**» «**حول ثرى أهدى جامعة أكسفورد مليونا ونصف مليون من الجنيهات**».

* فى جريدة «**الأهرام**» ١٩٤٩/٥/٦ مقالة **لطه** عنوانها «**مع بعض العظماء: الجاحظ ـ شكسبير ـ جوته**».

* فى مجلة «**الجيل الجديد**» ١٩٥٤/٥/٣ مقالة **لطه** عنوانها «**شكسبير في أوروبا والشيخ زبير فى القاهرة**».

ولطه حسين مقالات سياسية عن الاحتلال البريطانى لمصر، والقضايا المعلقة بين مصر وبريطانيا، ولكنها لا تدخل فى باب الكتابة الأدبية وإنما هى جزء من أدب السياسة، ومن ثم فلن أشير إليها هنا.

على أن هدفى من هذه المقالة ليس عرض الصلة بين **طه حسين والثقافة الإنجليزية** وإنما هدفى ـ كما يدل عنوان المقال ـ هو استعراض أهم ما ترجم من أعمال **طه حسين إلى الإنجليزية**، وأهم ما كتب عنه في تلك اللغة سواء كان الكاتب من الأجانب أو من المصريين أو العرب الذين يكتبون بالإنجليزية.

ولا ترمى المقالة إلى الحصر الببليوجرافى المستقصى، وإنما تعرض نماذج مختارة مما رأيته ذا دلالة. ولمن يريد مثل هذا الحصر أن يرجع إلى ببليوجرافيا **حمدى السكوت ومارسدن چونز** سالفة الذكر، ولو أنها تتوقف عند عام ١٩٨٢، وقد جدّت أمور منذ ذلك الحين.

أعمال طه حسين المترجمة إلى الإنجليزية

* «**مستقبل الثقافة فى مصر**»

ترجمة **سيدنى جليزر** وصدر فى **واشنطون دى سى** عن «**المجلس الأمريكى للجمعيات العلمية**» فى ١٩٥٤. وأعيد طبعه فى ١٩٧٥.

* «**الأيام**» **الجزء الأول**: ترجمة **أ.هـ. پاكستون** تحت عنوان «**طفولة مصرية**». وصدرت طبعة حديثة منه عن **دار هاينمان** بلندن ومطبعة القارات الثلاث **بواشنطن دى سى** فى ١٩٨١ (أما الطبعة الأولى فصدرت عن دار ج. رواتلدج وأبنائه فى ١٩٣٢).

وقد قدم لهذه الطبعة الجديدة **پيير كاكيا** المستشرق المالطى، وأستاذ الأدب العربى بجامعة كولومبيا،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتب لطه حسين ترجمت للإنجليزية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

نيويورك، فعرض لحياة **طه حسين** وقصائده، ومقالاته الباكرة، وزواجه من فتاة فرنسية، رغم أنه فى بداية حياته لم يكن يحبذ مثل هذه الزيجات.

والجزء الثانى: ترجمة **هيلارى وايمنت** تحت عنوان «**تيار الأيام**» وصدر عن دار **لونجمانز جرين** وشركاهم (لندن ونيويورك وتورونتو) عام ١٩٤٨. وكانت الطبعة الأولى بالإنجليزية قد صدرت عن دار المعارف بمصر فى ١٩٤٣.

وقد قدم المترجم لترجمته بمقدمة تحدث فيها عن كفاح **طه حسين**، ورجال عصره والجيل الأسبق له من أمثال: **الأفغانى، ورشيد رضا، وفتحى زغلول، وسعد زغلول، وقاسم أمين، ولطفى السيد.**

والجزء الثالث: صدر تحت عنوان «**طريق إلى فرنسا**» (وهو عنوان ينظر إلى رواية إ.م. فورستر المسماة «**طريق إلى الهند**» وعنوانها مستوحى بدوره من قصيدة للشاعر الأمريكى **ولت ويتمان**) من ترجمة **كنيث كراج** (الناشر: أ.ج. بريل، لايدن، هولندا ١٩٧٦). وقد سبق لمترجم الكتاب أن نقل إلى الإنجليزية كتابىّ «**قرية ظالمة**» و«**الوادى المقدس**» للدكتور **محمد كامل حسين**، و«**رسالة التوحيد**» للإمام **محمد عبده.**

وللكتاب مقدمة بقلم المترجم تعدد الصعوبات التى واجهها **طه حسين** حتى يحقق ما حققه وتوضح أن هذا الجزء يغطى الفترة من ١٩١٠ إلى ١٩٢٢ حين كان عمر المؤلف يتراوح بين الواحدة والعشرين والثالثة والثلاثين.

ومن أسف - فيما يبدو لى - أن كل جزء من كتاب «**الأيام**» أدنى من الجزء الذى سبقه. أفترى الجزء الأول أدنى من ماذا؟ عندى أنه أدنى من أصل الكتاب القائم فى عالم المثل الأفلاطونية الخالدة، والذى يمثل كل جزء جديد نقلة «**تبعد عنه خطوة**» حتى ننتهى إلى تلك الذكريات عديمة القيمة التى نشرتها مجلة «**الآداب**» البيروتية ذات مرة، وقالت إنها تمثل الجزء الرابع من الكتاب كما أملاه **طه حسين** ولم يتمه.

* «المعذبون فى الأرض»

صدر تحت عنوان «**المعذبون: قصص ومجادلات**» من ترجمة **منى الزيات**، حفيدة **طه حسين** (مطبعة الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩٣). وتغطى الترجمة كافة فصول الكتاب: **صالح، قاسم، خديجة، المعتزلة، رفيق، صفاء، خطر، تضامن، ثقل الغنى، سخاء، مصر المريضة.**

وللكتاب مقدمة بقلم المترجمة تعرض فيها السيرة العلمية **لطه جسين**، وأطروحاته الجامعية عن **المعرى وابن خلدون**، وظروف صدور الكتاب، وما تعرض له من محاولات **إسماعيل صدقى (يا له من شخصية فاتنة، يمتزج فيها الدهاء بالطغيان، والوطنية الصادقة فى مبدأ حياته بالسعى وراء الصالح الشخصى فيما أعقب ذلك!)** حجب الكتاب عن التوزيع ومصادرته.

* «دعاء الكروان»

ترجم هذه الرواية أ.ب. **الصافى** وصدرت بعناية الناشر بريل (لايدن، هولندا). عام ١٩٨٠.

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

* «أحلام شهر زاد»

ترجمها د. **مجدى وهبة**، وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٧٤. ويفتقر الكتاب إلى مقدمة.

وإلى جانب هذه الكتب الكاملة نشرت الطبعة الإنجليزية من مجلة «**لوتس: الأدب الأفريقى الأسيوى**» التى كانت تصدر عن المكتب الدائم للكتاب الأفريقيين الآسيويين بالقاهرة، ويحررها **يوسف السباعى وإدوار الخراط وعبدالعزيز صادق** ترجمات لبعض أعمال **طه حسين**:

ففى العدد السابع عشر (يوليو ١٩٧٣) ترجم د. **شفيق مجلى** قصة «**صالح**» (أولى قصص «**المعذبون فى الأرض**») مع تقديم للقصة، تسبقه مقالة عامة عن طه.

وفى العددين ٢٥/٢٤ (أبريل/ سبتمبر ١٩٧٥) ترجم مرسى سعدالدين مقالة لطه عنوانها «**مصر والتبادل الثقافى**». ولم يقع لى الأصل العربى لهذه المقالة.

وقد أعيد نشر ترجمة د. **شفيق مجلى** لقصة «**صالح**» فى كتاب «**قصص أفريقية آسيوية - مختارات - المجموعة الثانية**» الصادر عن المكتب الدائم للكتاب الأفريقيين الآسيويين فى أغسطس ١٩٧٣.

وفى كتاب «**نجيب محفوظ**: نوبل ١٩٨٨ - **منظورات مصرية**» وهو مجموعة مقالات نقدية بأقلام مختلفة حررها د. **محمد عنانى** وصدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب فى ١٩٨٩ ترجمت د. **نهاد صليحة** مقالة **طه** عن رواية **نجيب محفوظ** «**زقاق المدق**».

وفى الكتاب نفسه مقالة **لمحمد عنانى** عنوانها «**بلاغة جديدة (أو: بلاغة الرواية) ملاحظات حول لغة القصة الجديدة عند نجيب محفوظ**» ضمنها ترجمة للفقرة الأولى من كتاب «**الأيام**» والفقرة الأولى من كتاب «**المعذبون فى الأرض**».

وفى كتاب «**قضايا رئيسية فى الفكر العربى المعاصر**» من تحرير **تريفور ج.لى جاسيك** (مطبعة مشيجان، آن آربور ١٩٧٩) صفحات بالعربية من كتاب «**فى الشعر الجاهلى**» (القاهرة ١٩٢٦) مع ترجمة إنجليزية لما يحتمل أن يستغلق على القارئ الأجنبى من كلماتها وعباراتها. وكتب المحرر أربع صفحات عن **طه حسين** تحت عنوان «المدرسة الحديثة فى الدراسات العربية».

كتابات عن طه حسين

الكتاب العمدة هو ولا ريب «**طه حسين: مكانه من النهضة الأدبية المصرية**» **لبيير كاكيا** وقد صدر فى لندن بعناية الناشر **لوزاك** فى ١٩٥٦. وهو يستحق مقالة مستقلة.

وهناك كتاب **فدوى ملطى - دوجلاس** «**العمى والسيرة الذاتية**» (مطبعة جامعة برنستون ١٩٨٨) عن **طه حسين** والكاتب الهندى الأعمى **قدمهتا**.

وفى «**رفيق بنجوين إلي الأدب**» الجزء الرابع: الأدب الكلاسيكي والبيزنطي، والشرقي والأفريقي، من تحرير د. ر. ددلي/ د.م. لانج، كتب بنجوين ١٩٦٩، ص٣١٢، ترجمة وجيزة لحياة **طه**.

أما الكتب التى تشمل فصولا أو صفحات عن كاتبنا فكثيرة منها:

«**الرواية المصرية واتجاهاتها الرئيسية من ١٩١٣ إلى ١٩٥٢**» للدكتور **حمدى السكوت** (مطبعة الجامعة الأمريكية فى القاهرة ١٩٧١) وفيه فصل عن رواية «**دعاء الكروان**» تحت عنوان «**الاتجاه الرومانتيكى**»، وآخر عن رواية «**شجرة البؤس**» تحت عنوان «**الاتجاه الواقعى**».

وفى حديث **السكوت** عن «**دعاء الكروان**» يستعرض المساجلة الفكرية التى دارت بصددها بين د. **محمد مندور (فى الميزان الجديد)** ود. على الراعى **(دراسات فى الرواية المصرية)**.

أما الفصل الخاص بـ «**شجرة البؤس**» فيتألف أساسا من تلخيص للرواية ينتهى إلى نتيجة مؤداها أنها أول «**رواية أجيال**» مصرية، وقد رادت الطريق بذلك **لروايتى عبدالحميد جودة السحار «فى قافلة الزمان» و«الشارع الجديد» وثلاثية نجيب محفوظ**.

* «**حول كتب عربية**» للدكتورة **نور شريف** وهى من خيرة أساتذة الأدب الإنجليزى لدينا (جامعة بيروت العربية ١٩٧٠) وفيه فصل عن كتاب «**المعذبون فى الأرض**» مع ترجمة مقتطفات منه (كم يكون مفيدا أن يحتشد أحد الدارسين للمقارنة بين ترجمات **منى الزيات ومحمد عنانى ونور شريف وشفيق مجلى لهذا العمل**).

* «**الرواية العربية: مدخل تاريخى ونقدى**» (مطبعة جامعة سيراكيوز ١٩٨٢) لروجر آلن، أستاذ الأدب العربى المساعد بجامعة بنسلفانيا، فيلادلفيا. وفيه إلمامات وجيزة بكتاب «**مستقبل الثقافة فى مصر**» وكتاب «**الأيام**».

* «**الأدب العربى الحديث ١٨٠٠ - ١٩٧٠: مدخل مع مقتطفات مترجمة**» **لجون أ. هيوود** كبير المحاضرين فى الأدب العربى بمدرسة الدراسات الشرقية، جامعة **درام** (الناشر: لند همفريز، لندن ١٩٧١). وفيه إشارات سريعة إلى **طه** (يخطىء **هيوود** فيسمى كتاب «**فى الشعر الجاهلى**»: «فى الشعر العربى» ص٢٣. كما يسمى «**دعاء الكروان**»: «**دعاء القيروان**» ص١٩٦)!

* «**الرواية المصرية الحديثة**: **لهيلارى كيلباتريك** (مطبعة إثيكا، لندن ١٩٧٤). فى الفصل الثاني وعنوانه «**الرواد**» حديث عن روايات **طه حسين** «**أديب**» و«**دعاء الكروان**» و«**الحب الضائع**» (يا له من عمل غريب!) و«**شجرة البؤس**» مع ملخصات لحبكات بعضها.

* «**انعكاسات وانحرافات: دراسة للعقل العربى المعاصر من خلال إبداعاته الأدبية**»:

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

للدكتور **شكرى عياد ونانسى وذرسپون** (الناشر: سلسلة پرزم (**موشور**) الأدبية، وزارة الثقافة، مصر ١٩٨٦). فى الفصل الخامس وعنوانه «**من الرومانث إلى الواقع: الرواية**» حديث عن **طه** تحت عنوان «**روائى سيرّى**». ويبدأ المؤلفان بتعريف عام بحياة **طه حسين** ودوره الثقافى، وكيف قدم إلى القارىء العربى كتابا من طراز **راسين وڤولتير وبودلير وڤالرى وكافكا وريتشارد رايت**، ثم يتحدثان عن كتاب «**الأيام**» و«**شجرة البؤس**» ذاكرين أن هذه الرواية الأخيرة قد رادت الطريق لمعالجة فولكلور الصعيد فى أعمال **محمد مستجاب ويحيى الطاهر عبدالله**. ويعجب القارئ كيف ساغ **لشكرى عياد ووذرسپون** أن يجمعا بين طه **حسين** الرهيف المعقول، الذى دمث **مونپلييه والسوربون** من صلابته الفطرية، وأجلاف الأدب الغلاظ من أمثال **مستجاب ويحيى الطاهر** و(من عندى) **محمد روميش**.

* «**الفكر العربى فى عصر الليبرالية**» (مطبعة جامعة أكسفورد ١٩٧٠) لألبير حورانى، كبير المحاضرين فى التاريخ الحديث للشرق الأدنى بجامعة أكسفورد، والزميل بكلية سانت أنطونى (أكسفورد). والفصل الثانى عشر منه قد قصره المؤلف على **طه حسين**، وهو معنىً بتتبع أفكاره فى إطار أفكار رجال عصره **كمحمد عبده ولطفى السيد وأحمد أمين وسلامة موسى**.

* «**أربعة نقاد أدبيين مصريين**» **للناقد الإسرائيلى ديڤد سماح** (الناشر: أ.ج. بريل، لايدن ١٩٧٤) وهو فى الأصل رسالة دكتوراه من جامعة أكسفورد (١٩٦٩) بإشراف د. **محمد مصطفى بدوى**.

ويتحدث عن **العقاد، وهيكل، وطه ومندور**. والكتاب عمل أكاديمى جليل يركز على كتابات **طه** عن **المعرى والمتنبى**، وكتاباته عن المسرح والرواية العربيين ملاحظا، عن حق، أن كتابات **طه** عن معاصريه (**هيكل والحكيم وكامل حسين وحقى والسباعى ومحفوظ وثروت أباظة** وغيرهم) أدنى مستوى بكثير من كتاباته السابقة عن التراث العربى الكلاسيكى.

ويقارن **سماح** بين نقد **طه حسين** من ناحية ونقد **العقاد وهيكل** من ناحية أخرى، ويعتبر **طه** أستاذ **مندور** الذى مهد له الطريق.

* «**نظرة شاملة إلى الأدب العربى الحديث**: **لپيير كاكيا** (مطبعة جامعة إدنبرة ١٩٩٠). وفيه إشارات إلى **طه** فى مواضع متفرقة.

* «**جامعة القاهرة وصنع مصر الحديثة**» (مطبعة الجامعة الأمريكية، القاهرة ١٩٩٠) **لدونالد مالكولم ريد** أستاذ تاريخ الشرق الأوسط بجامعة ولاية چورچيا الأمريكية، ومؤلف «**المحامون والسياسة فى العالم العربى ١٨٨٠ - ١٩٦٠**» و«**رحلة فرح أنطون: بحث مسيحى سورى عن العلمانية**». ويركز على **طه حسين** الجامعى ودوره فى الحياة الثقافية المصرية.

* «**منظورات نقدية عن الأدب العربى الحديث**» (مطبعة القارات الثلاث، واشنطون دى سى ١٩٨٠) من تحرير **عيسى ج. بلاطة**. وبه مقالان يتحدثان عن **طه**:

فالمقال الأول عنوانه «**الأدب العربى الحديث والغرب**» **لجبرا إبراهيم جبرا** ، وهو فى الأصل

محاضرة ألقاها صاحبها في نوفمبر ١٩٦٨ بخمس جامعات بريطانية: **أكسفورد، وكمبردج، ومانشستر، ودرام، ولندن**. ثم نشرت في العدد الثاني من مجلة «**صحيفة الأدب العربي**» (١٩٧١) تلك المجلة السنوية القيمة التي تصدر من دار أ.ج. بريل في لايدن بهولندا.

والمقال الثاني عنوانه «**الالتزام في الأدب العربي المعاصر**» للدكتور **محمد مصطفى بدوي**. وقد نشر لأول مرة في العدد الرابع عشر من مجلة «**صحيفة تاريخ العالم**» (١٩٧٢).

ومادامت قد ذكرت «**صحيفة الأدب العربي**» فلأذكر أيضا أن عددها الثاني (١٩٧١) قد حوى مقالة **لمصطفى بدوي** عنوانها «**الإسلام في الأدب المصري الحديث**» حيث يتحدث عن كتاب «**على هامش السيرة**». وجدير بالذكر أن هذه المقالة قد ترجمها إلى العربية د. **عبدالواحد علام** وظهرت في مجلة «الثقافة» في عددي مايو ١٩٧٩ ويونيو ١٩٧٩.

* «**سلسلة اللغة والأدب الإنجليزي، الكتاب الثاني**» تحرير د. **زينب رأفت** الأستاذ المساعد بجامعة الإسكندرية (الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ١٩٧٩) وتورد فيه مقالة عنوانها «**طه حسين ١٨٨٩ - ١٩٧٣: نور العقل يقهر الظلام**» ظهرت في إحدى مطبوعات اليونسكو، دون ذكر للتاريخ أو المجلد.

ويبقى أن أذكر أن العدد السادس (أكتوبر ١٩٧٠) من مجلة «**لوتس: الأدب الأفريقي الآسيوي**» نشر في طبعته الإنجليزية عرضا لكتاب «**طه حسين كما يعرفه كتاب عصره**» الصادر عن دار الهلال لمجموعة من الكتاب احتفالا ببلوغ العميد سن الثمانين. والعرض بقلم **آمال فريد** وهو يشير إلى مقالات **لمحمود تيمور، وعبدالرحمن صدقي، وكامل زهيري، وعبدالحميد يونس، وشكري عياد، وريمون فرنسيس، ومحمود أمين العالم عن طه**.

كما أن العدد العشرين (أبريل/ يونية ١٩٧٤) من نفس المجلة حوى مقالة **ليوسف السباعي** عنوانها «**في الذكرى: الدكتور طه حسين من مصر ومعركة التحرير**».

ملحوظة ختامية

كثير من الكتابات المذكورة أعلاه موجه إلى القارئ الأجنبي الذي لا يكاد يعرف شيئا عن **طه حسين** أكثر مما هو موجه إلى القارئ العربي الذي عرفه وعايشه أعواما طوالا. ومن ثم قد يستشعر القارئ العربي شيئا من خيبة الأمل حين يقرأ هذه الأعمال فلا يكاد يخرج من أغلبها بجديد. على أنها - رغم ذلك - لا تخلو من استبصارات نقدية قيمة، وتتيح لنا رؤية أديبنا العربي من منظور مغاير حين يكون الكاتب ابن ثقافة أجنبية، فضلا عن أنها تفي بالغرض الأساسي منها وهو تقديم فكر **طه** وفنه إلى قارئ الإنجليزية، كائنة ما كانت جنسيته.

ولا ريب في أن حظ **طه حسين** في الإنجليزية، لم يكن كحظه في الفرنسية حيث تكثر ترجمات أعماله، والكتابات المكتوبة عنه، والدراسات الوافية لصلاته بالأدب الفرنسي. ولعل ذلك راجع في المحل الأول (فضلا

عن الأسباب التى أوردتها فى مطلع هذا المقال) إلى قلة ما ترجم من أعماله، نسبيا، إلى الإنجليزية. لقد أصبح حتما لزاما أن تنقل فصول كاملة من كتبه **«ألوان»** و**«فصول فى الأدب والنقد»** و**«حديث الأربعاء»** و**«أديب»** إلى الإنجليزية، وأن تنقل إلى تلك اللغة - على المدى الطويل - النصوص الكاملة لكتب **«فى الأدب الجاهلى»** و**«تجديد ذكرى أبي العلاء»** و**«مع المتنبى»**؛ فهى نصوص لا غنى عنها لكل دارس جاد للأدب العربى، بعد أن عمقت دراساته رأسيا، وامتدت أفقيا فى الجامعات ومراكز الأبحاث الغربية وغيرها. لكن من عساه يكون قادرا على النهوض بهذا العبء الذى يستلزم معرفة تامة بالتراث الأدبى لكل من اللغتين العربية والإنجليزية؟ **«سؤال ألقيه على نفسى حين أصبح، وألقيه على نفسى حين أمسى»**، وأضرع إلى الله بين ذلك أن يجنبنى اليأس، ويعصمنى من القنوط، «إنه لا ييأس من روح الله إلا القوم الكافرون». إذا كان لى أن أستعير كلمات العميد التى ختم بها كتاب **«المعذبون فى الأرض»** (المجموعة الكاملة لمؤلفات الدكتور طه حسين، المجلد الثانى عشر، **علم الأدب** (٢) القسم الثانى، دار الكتاب اللبنانى، بيروت ١٩٧٤، ص٨٩٧): **«إنى لأنظر حولى فلا أرى غير آحاد تقعد بهم مشاغلهم عن الوفاء بهذه الأمانة، والبقية إما مريد غير مستطيع، أو مستطيع غير مريد. فمتى تجتمع الإرادة والاستطاعة؟»**.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تقديم : نبيل فرج

خمس رسائل إلى طه حسين من :الحكيم ، وخليل مطران ، ومى

هذه خمس رسائل مخطوطة كتب الأولى، توفيق الحكيم، وكتب ثلاثاً منها الشاعر خليل مطران، وكتبت الأخيرة الآنسة ميّ . وتنفرد «إبداع» بنشر الرسائل الخمس كوثائق هامة تلقى أضواء كاشفة على العلاقة القوية التى كانت قائمة بين الموقعين على هذه الرسائل وعميد الأدب العربى .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتعود علاقة الصداقة التى ربطت بين **طه حسين وتوفيق الحكيم** إلى سنة ١٩٣٣ عندما أصدر **الحكيم** مسرحية «**أهل الكهف**» فتناولها عميد الأدب بالنقد والتحليل، معتبراً إياها حدثا ذا خطر فى تاريخ الأدب العربى. ومنذ ذلك التاريخ احتل الحكيم مقعده إلى جانب المجددين الكبار، وتوثقت أواصر الصداقة بينه وبين **طه حسين** حتى اشتركا معاً أثناء الرحلة التى جمعت بينهما فى فرنسا عام ١٩٣٦ فى تأليف كتاب «**القصر المسحور**» الذى صدرت طبعته الأولى عن دار النشر الحديث سنة ١٩٣٧، ثم أعيد طبعه فى مايو ١٩٥٧، وأهدياه باسمهما إلى السيدة **سوزان** زوجة **طه حسين**.

وغنى عن البيان أن هذا التفاهم العميق الذى جمع بينهما، يرجع إلى الثقافة المشتركة التى نهلا من مصادرها العربية والفرنسية، وانخراطهما معاً فى تيار التجديد الشامل، وإيمانهما بقيم العقل والحرية وبالحضارة المتوسطية التى تجمع بين مصر وأوربا. غير أن هذا الاتفاق لا ينفى الخلاف بين شخصية كل من الرجلين وفلسفته.

فعلى حين نجد الحكيم مثالياً متأملاً يعيش فى برجه العاجى، أو يمسك العصا فى الوسط، نرى **طه حسين** أكثر ارتباطاً بقضايا بلاده، وأكثر تأثيراً فى تطورها، لا يضع خطوطاً فاصلة بين الثقافة والمجتمع. ولهذا دفع **طه**

عزيزي يوسف

أهلاً بك [illegible] واشكر شديداً .. فقد سعدت كثيراً

أكتب إليك [illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible] بل أنا أرى

[illegible]

٢

للأدب ما وراء ذلك تسجيل نبض الشعب .. وإني لأتساءل
نفسي ما هو واجب الأدب حيالنا ؟ وأقصد بالأدب الذي
الشعب الذي يجمع أبناءه مصير مصر وحل قضاياه المشتركة والآمال
أو التصور الجزئية .. وأعني بالقصد الأدب الذي يهمه الناس
فهمهم وتطلعاتهم . ماذا أستطيع أن أفعل هذا الأدب الآن ؟ .. لقد
تحمل لي في سكونه وفي صوته قسمة أعجب صفاتها
أشار لهم ... ؟ .. وهل أنا ساكت حقاً .. أنا كل شيء
من آسى وغضب ومقطوع الأنفاس .. وإن تكلمت فكلامي شيء
لو كنت أنا المقيد بالأوهام .. فأنا أحسب حماسة
مبادئ أتى بها كأنه مشيئة الأمة الصالح .. ولكني يا صديقي
أرجو أن أعترف أني لا أستطيع معه شيئاً .. وما أهون أن أحمل
القلم لأكتب من كآبة وأعرف من الموقف وأشدو بالمشاعر
ولكني سأدري ماذا أكتب الآن وماذا أقول ؟ .. أنا في حاجة
إلى أن أحس أين هذه الخطوات .. وأن المستقبل لنا شاعر ..
وكفى .. وأرجو أن المستقبل قريب أفرغ لكتابة عندما يتجلى
لي الشعب أكثر وضوحاً .. فأنوي أن أرى أدباً

حسين حريته ورزقه ثمنا لم يدفعه الحكيم الذى أثر أن يعيش لفنه فقط دون أن يكون لهذا الخلاف أى أثر سلبى على علاقة كل منهما بالآخر، فقد ظل الحكيم يعتبر طه حسين أسطع ضـوء للفكر العربى فى هذا القـرن، «والمنارة المضيئة فى الشرق»، وظل طه حـسين يحمل للحكيم تقديراً بالغا، ومحبة غامرة. وهذا ما تكشف عنه مقالاتهما والرسائل الشخصية المتبادلة بينهما، ومنها هذه الرسالة التى يثير فيها توفيق الحكيم قضية أدبية على جانب كبير من الأهمية، وهى : هل يكتب الأدب مواكباً للأحداث ، أم يكتب بعد أن يعيش هذه الأحداث كمواطن وإنسان، وبعد أن ينجلى الغبار الذى يحجب الحقيقة، فتتضح الرؤية بكل أبعادها وعمقها!.

ورأى الحكيم فى هذه القضية بالغ الوضوح، بالنسبة لكاتب يعرف جيداً مشاكل المجتمع والعصر ويتعامل معها من منظور مختلف عن منظور غيره.

والرسائل غير مؤرخة، كعادة الحكيم فى كثير من رسائله أو كل رسائله التى تمس أمور السياسة خوفا مما يمكن أن تجلب له من مشاكل إذا وضع تاريخها.

أما الرسائل الأخرى التى تتصل بحياته الشخصية، فإنه يؤرخها.

ورغم عدم كتابة التاريخ على الرسالة، فمن الواضح انها كتبت بعد ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ مباشرة، فى صيف تلك السنة، فى هذه الفترة الدقيقة الحرجة من تاريخ مصر، التى كانت تودع فيها عالما وتستقبل عالما آخر، لم يكن بوسع أحد أن يتبين معالمه.

وبحسب هذا الافتراض، فقد كان الحكيم يعمل وقتها مـديرا لدار الكتب بباب الخلق منذ ١٩٥٠ إلى ١٩٥٨، وكان طه حسين هو الذى اختاره لهذه الوظيفة حين تولى وزارة المعارف قبل الثورة فى ١٣ يناير ١٩٥٠.

يؤكد هذا الافتراض الزمنى أن طه حسين حين قامت الثورة لم يكن فى مصر. كان قد غادرها فى شهر يونيو ١٩٥٢، والخطاب مرسل إليه من البندقية، حيث كان يشارك فى مؤتمر عن حقوق المؤلفين من الأدباء والفنانين فى الحياة المعاصرة، ومشكلة الرقابة، عقده اليونسكو فى أواخر سبتمبر، واختير طه حسين مقررا لفرع الأدب.

وهذا هو نص رسالة الحكيم:

أخى الجليل

أكتب إليك فى القاهرة والحر شديد. فهذا الصيف أيضا قد مضى أكثره ولم أظفر بإجازة . فقد عادت الحكومة إلى القاهرة تعمل بنشاط، ودعت كبار موظفيها إلى النزول عن إجازاتهم أو قطعها ليؤدوا واجبهم من حكومة الدولة المقبلة على أعمال كبيرة. فلم أر من المناسب ولا من الجائز أن أفكر فى إجازة أو راحة. وإنما هى فترات فى آخر كل أسبوع لو استطعنا اختلاسها للسفر إلى الإسكندرية نتبرد بنسيم البحر لكنا من السعداء.. أما السفر إلى البندقية فأمر بعيد المنال فى الوقت الحاضر. وهكذا كتب علينا البقاء فى باب الخلق صيفين متواليين..

على أن أحداث مصر قد شغلتنا عن الحر والشعور بوطأته. وهى أحداث أجل من أن توصف فى خطاب. بل إنى أرى الأدب عاجزا عن تسجيل تلاحقها السريع.. وإنى لأسائل نفسى ما

٣

ثانياً .. وما أعرفه أن الذي استطاع أن يصيب
هدفه في الحياة مرة أو مرتين في عمره .. وهذا معناه أنه
يجب أن يبدأ أول ما يبدأ في تحقيقها في أحد أهدافه الأولى ..

أما بعد فإني أرجو أن تكونوا جميعاً في أحسن حال
من الصحة والسعادة وأن تبلغوا تحياتي للسيدة الكريمة
والدتكم وشقيقكم وإني في انتظار أخباركم في المستقبل.
ولكم مني الحب الشديد وأصدق المودة

المخلص
[illegible]

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هو واجب الأدب حيالها؟ واقصد بالأدب لا ذلك التعبير السريع الذى يصدر عن وحى القصائد الشعرية والزجلية أو الصور الإذاعية.. ولكنى اقصد الأدب الحق الذى يفهم ويهضم. ماذا يستطيع أن يفعل هذا الأدب الآن .. لقد قيل لى فيم سكوتك ومصر حولك تشهد أعجب صفحاتها فى التاريخ الحديث؟. ولكن هل أنا ساكت حقاً.. إن كل شىء فى رأسى ونفسى مضطرب ثائر.. وإنى لأفكر فى كل شىء كما لو كنت أنا المنوط به حل الأمور.. فانا أعيش حياة بلادى الآن كما يعيشها المواطن الصالح.. ولكن باعتبارى أديبا أعترف أنى لا أستطيع بعد شيئا.. وما أهون أن أحمل القلم لأكتب مع الكاتبين وأؤلف مع المؤلفين وأنشد مع المنشدين ولكن لا أدرى ماذا أكتب الآن وماذا أؤلف؟.. إنى فى حاجة إلى أن أعيش أولاً هذه اللحظات.. وأن أعيشها كإنسان.. وكمصرى.. وأرجو أن أعيشها مرة أخرى كأديب عندما يكتمل لى استيعاب أكثر نواحيها. فالإنسان أولا والأديب ثانيا.. وما الأديب إلا ذلك الذى استطاع أن يعيد خلق الحياة مرة أخرى على الورق.. وهذا معناه أنه يجب أن يبدأ أول ما يبدأ بأن يعيشها فى أحداثها الأولى..

أما بعد فإنى أرجو أن تكونوا جميعا فى أحسن حال من الصحة والهناء. وأن تبلغوا تحياتى للسيدة الكريمة ولمؤنس وفريد وإنى فى انتظار أخباركم فى البندقية.

ولكم منى أطيب التحية المودة.

المخلص

توفيق الحكيم

ثلاث رسائل من خليل مطران إلى طه حسين

أما رسائل خليل مطران شاعر وأحد رواد التجديد، فى الشعر العربى الحديث فقد كتبت فى سنتى ١٩٣٦، ١٩٣٨، ويتناول فيها الشاعر الكبير بعض أخبار الفرقة القومية المصرية للتمثيل، التى أنشأتها الدولة سنة ١٩٣٥، وتولى خليل مطران إدارتها حتى سنة ١٩٤٢.

وتفصح هذه الخطابات كغيرها مما كان يرسله الكتاب والشعراء والنقاد إلى طه حسين، عن التقدير البالغ، الذى كان يحمله الجميع إلى عميد الأدب العربى ليس فقط للمكانة الأدبية الرفيعة التى يتبوؤها، وإنما للخلال الجميلة التى تمتع بها طه حسين فى تعامله مع كتاب عصره وتلاميذه.

وأهم ما تشف عنه هذه الرسائل احتفال طه حسين بهذه الفرقة المسرحية الناشئة، التى قدمت ثلاثة أعمال من ترجمة طه حسين وكان يتابع أخبارها منذ افتتاحها بمسرحية «أهل الكهف» لتوفيق الحكيم.

وهذه هى نصوص الرسائل الثلاثة:

الرسالة الأولى:

القاهرة فى ١٩٣٦/٨/٢٧

حضرة الأعز الأستاذ الكبير

ورد الساعة كتابك وردّ إلىّ شيئا من العافية فانا أستطيع الكتابة إليك من الفور وفى النفس من برح الشوق ما فيها.

النقابة الزراعية المصرية العامة
شارع الشيخ ابو السباع رقم ٨

العنوان التلغرافي : سنديكول بمصر
تليفون رقم { ٥٤٤٠٠ / ٥٤٠٠٦

نمرة ــــــ
الموضوع ــــــ

القاهرة في ٢٧/ ٨/ سنة ١٩٣٦

مطلوب الرد ــــــ

نمرة القيد	
نمرة الكوبيا	
عدد المرفقات	

حضرة الاعز الاستاذ الكبير

ورد الساعة كتابك ورد اليّ شيئاً من العافية فانا استطيع الكتابة
اليك من النور وفي النفس من برح الشوق ما فيها.
اني لسعيد اولاً بانك تنعم بطيب الجو وسعودة الجسم وانك الى
ذلك تضيف لذة روحية قوية هي لك في العزلة تسلية وتسكين للشوق
بل للعالم الادبي مفخرة من تلك المفاخر التي تتحف بها الالباب آناً بعد آن.
واني لسعيد ثانياً بان حضرة السيدة المصونة الفاضلة قرينة استاذنا في
هذه النعم بل [illegible] وان [illegible] العزيزين على ما تحبان وتحبه لها. ادام الله
لكم هذه النعم بل زادها وبارك [illegible] ليطرد نزوتها.
الجزء [illegible] القوية اجهدتني منها اجهد من علل اخر وقد بترت منه
بعضهم ما استطعت اصلاحه وانقذ الامر وبذلت ما اوتيت من
قوة في [illegible] اجراء لتخفيف ما استطيع تخفيفه وقد الحقته شأنه
اما سير الزمرة بعد هذا فمنتظم وزميلي [illegible] سعيا ارجو ان يوفق
بادئين بما يسمى بالتأليف او يشبهه ومنهجي لمحكم من الروايات ما لدينا
له كل ما يجدر بالعرض عليه وعند عودة استاذنا بالسلامة احف
واختم جوابي هذا على الرغم مني [illegible] ان اقول الشيء الكثير،
مهدياً اليك والى الاسرة المحترمة العزيزة تحيات ود واجمل بها درة من
صميم الفؤاد.

المخلص
خليل مطران.

إنى لسعيد أولا بانك تنعم بطيب الجو وسلامة الجسم وإنك إلى ذلك تضيف لذة روحية قوية هى لك فى العزلة تسلية، وستكون للشرق بل للعالم الأدبى مفخرة من تلك المفاخر تتحف بها الألباب آنا بعد آن.

وانى لسعيد ثانيا بان حضرة السيدة المصونة الفاضلة قرينة أستاذنا فى صحة وسرور وأن نجليكما العزيزين على ماتحبان ونحبّ لهما. أدام الله لكم هذه النعم بل زادها وبارك فيها ليطرد نموّها.

الفرقة القومية أجهدتنى فيما أجهد من علل أخر وقد بترت منها اللجنة ما كانت مصممة على بتره وأنفذ الامر وبذلت ما أوتيت من قوة فى بلسمة الجراح لتخفيف ما أستطيع تخفيفه وقد أصلحتُ من شان بعضهم ما استطعت أصلاحه وأسعى لآخرين سعيا أرجو أن يوفق.

أما سير الفرقة بعد هذا فمنتظم ونهيىء للموسم من الروايات ما لدينا بادئين بما يسمى بالتاليف أو ما يشبهه وعند عودة أستاذنا بالسلامة أصف له كل ما يجدر بالعرض عليه ولا أفعل الآن تجنبا لزيادة المجهود فى الكتابة.

وأختم جو ابى هذا على الرغم منى لانه كان بودى أن أقول الشىء الكثير، مهديا إليك وإلى الأسرة المحترمة العزيزة تحيات ود وإجلال صادرة عن الفؤاد

المخلص

خليل مطران

الرسالة الثانية : ١٩٣٨/٧/٢٧

حضرة صاحب العزة الأستاذ الجليل الدكتور: طه حسين بك عميد كلية الآداب بالجامعة المصرية

أتشرف بإبلاغ عزتكم شكر لجنة ترقية المسرح المصرى وشكرى الخاص لما تفضلتم به على الفرقة القومية المصرية من التحفة النفسية بإهدائكم إليها ترجمتكم لقصة أنتيجون احتسابا لخدمة الفن ونشر الثقافة المسرحية.

وقد عاق عن وصول هذا الشكر الرسمى إليكم فى حينه أننى لم أظفر بالعنوان إلا اليوم على أثر زيارة زرتها لفضيلة مولانا المفتى شقيقكم بوزارة الأوقاف.

وأملى أن تكونوا مع الأسرة الكريمة فى أتم صفاء.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام

مدير الفرقة القومية المصرية

خليل مطران

(...) عنوانى من أول أغسطس إلى أول أكتوبر سنة ١٩٣٨ هو بيروت (لبنان) بشباك البريد.

الرسالة الثالثة : ١٩٣٨/١٢/٢٥

حضرة صديقى الجليل أعزك الله.

تلقيت كتابك الكريم وسررت كل السرور بما تفضلت به من الثناء على الفرقة القومية المصرية فى مديرها ومخرجها وممثليها وممثلاتها وأستاذ العربية فيها.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

العنوان التلغرافى (فرقومية)

الفرقة القومية المصرية

شارع عماد الدين رقم ١٤٠

تليفون رقم ٥٦٣٤٠

القاهرة فى ٢٧/ ٧/ ٣٦

حضرة صاحب العزة الاستاذ الجليل الدكتور طه حسين بك

عميد كلية الآداب بالجامعة المصرية

اتشرف بابلاغ عزتكم شكر لجنة ترقية المسرح للعزة وشكرى الخاص لما تفضلتم به على الفرقة القومية المصرية من التحفة النفيسة باهدائكم اليها ترجمتكم لقصة انتيجون اسهاما بخدمة الفن ونشر الثقافة المسرحية

وقد عاق من وصول هذا الشكر الزكى اليكم فى حينه اننى لم اتعثر بالعنوان الا اليوم على اثر زيارة زميلى لفضيلة مولانا المفتى شقيقكم بوزارة الاوقاف

واملى ان تكونوا مع الاسرة الكريمة فى اتم صفاء

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام ؟

مدير الفرقة القومية المصرية

خليل مطران

ص : عنوانى من اول أغسطس الى اول اكتوبر ١٩٣٦ هو بيروت (لبنان) بشباك البريد

وإن شهادة بصدرها ذلك القعل الصادق الحكم وذلك القلب الذى لا يستهويه إلاّ الحق وذلك العلم الذى تستمد منه الحجة لخليقة بأن تملأ جوانحهم فخراً وشكراً فهم بعد اليوم يعدّون أنفسهم قد أنصفوا وما كانوا ليطمعوا فى أكرم من هذا الجزاء لما لقوا ويلقون دون خدمة الفن والثقافة المتصلة به من شديد العناء.

خليل مطران

•

وهاهى أخيراً رسالة الانسة مى. وقد كتبتها لطه حسين حين عاد إلى مكانه الطبيعى فى الجامعة فى ديسمبر ١٩٣٤ محمولا على أعناق الطلبة بعد نحو سنتين من فصله، فاهتزت مصر كلها فرحاً من اقصاها إلى أقصاها.

كان طه حسين أول مصرى يتولى عمادة كلية الآداب فى ١٩٣٠. وبسبب تمسكه باستقلال الجامعة، فى ظل دكتاتورية إسماعيل صدقى، نقل إلى وزارة المعارف فى ٣ مارس ١٩٣٢، ثم أحيل إلى المعاش فى ٢٩ من نفس الشهر.

ومن بين الرسائل العديدة التى تلقاها طه حسين فى هذه المناسبة، مناسبة العودة، رسالة قصيرة من الآنسة مى، تبدى فيها سعادتها بعودة «أبى العلاء»، طه حسين، إلى الجامعة.

ومىّ كاتبة لبنانية ولدت فى الناصرة بفلسطين سنة ١٨٨٦، وتوفيت فى لبنان سنة ١٩٤١.

عرفت «مى» **طه حسين** سنة ١٩١٣، حين استمع إليها فى حفل تكريم **خليل مطران** ولمع اسمها فى الشرق فى العشرينيات والثلاثينيات، وكان صالونها الأدبى فى بيتها، منذ ١٩١٤، ملتقى للكتاب والشعراء والمفكرين من أنحاء الوطن العربى، تستقبلهم مساء الثلاثاء من كل أسبوع وكانت كاتبة معتدة بنفسها، تتحرك بين ضيوفها كالبدر المتألق، تملك وجها صبوحا، وقامة رشيقة، وصوتا أنثويا رقيقا، وصفه طه حسين بأنه ينفذ فى خفة إلى القلب.

وهذه هى رسالة مىّ إلى طه حسين:

مصر فى ٢٨ نوفمبر سنة ١٩٣٤

يا أبا العلاء:

«مبروك» حقك يُردّ إليك كما يرد إلى الشباب المصرى حقه عندك!

أود أن أذكرك أنى تنبأت بهذا فى إيوان أبى الهول بتاريخ ١٢ يوليو، وكاهن أوزيريس يشهد. قلت يومئذ أن الجامعة المصرية تستدعيك إليها خلال شهر نوفمبر، ولم يكن فى ذلك الحين من حديث أو شبه حديث عن الأزمة التى ظهرت فى الشهرين الأخيرين.

أتعد، يا أبا العلاء وفولتير معا، أتعد بتصديق إلهام المرأة بعد اليوم؟

لقد كنت طول هذه المدة رجلاً، وعرفت أن تتألم كرجل حقّا.

لدى الآن كلمة واحدة أرجو أن تغتفر ما فيها من أنانية: إنى سعيدة.

«مىّ»

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٢٤ ١٩ ن

سلم في ٢٨ نوفمبر

يا أبا العلاء،

مبروك، حقك يُرد إليك كما يُرد إلى
الشباب الملكي حقه عندك!

أود أن أذكرك أني تنبأت بهذا في إيوان أبي
الهول بتاريخ ١٤ يوليو، وكاهن أوزيريس يشهد.
قلت يومئذ أن الجامعة المصرية ستستعيدك والى خلال
شهر نوفمبر، ولم يكن في ذلك الحين من حديث أو
شبه حديث عن الأزمة التي طرأت في الشهرين الأخيرين

أتعد، يا أبا العلاء وقولة معاً، أتعد بتصديق
المرأة بعد اليوم؟

لقد كنت طول هذه المدة رجلاً، وعرفت أن
تتألم كرجل حقاً.

لدي الآن كلمة واحدة أرجو أن تغتفر ما فيه
من أنانية: إني سعيدة

"مي"

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أربع قصص قصيرة

امـرأة . . ورجـلان

فى شباك قطار الليلْ

يبدو شبحانْ . . .

رجل وامرأة يعتنقانْ

فى الشباك التالى ،

رجل يجلس منفرداً . .

فى صمت حجرىْ . .

رجل غجرَى ..

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى المطعمْ . . .

رجلٌ وامرأةٌ

يقتسمان ـ التفاحةَ قسمينْ

ويصبّان الخمرة فى كأسينْ . . .

فى المائدةِ الأخرى ،

جلس الرجل الغجرى . .

قسم التفاحة قسمين . .

وصب الخمرة فى كأسينْ .

فى شباك الفندقِ

يبدو شبحانْ

رجل غجرى وامرأة يعتنقانْ

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

فى الشباك التالى

رجل يجلس منفرداً

فى كرسى مكسورْ . .

رجل مهجور . . .

●

لقـــاء

رجلٌ أخرسْ . .

وامرأةٌ حسناءْ . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

يلتقيانْ . . .

يتبسّمُ . . تبتسمُ المرأةُ ،

يومىءُ . . تومىء . . .

ينهضُ . . تتبعهُ . .

يمشى . . تمشى معهُ .

حتى يصلا آخر هذى الدنيا

يقف الرجل الأخرسُ مُرتبكاً . . .

يتساءل فى سرّه :

ـ ما آنَ لها أن تفهم أنى رجل أخرسْ ؟ .

فى حين ، تظل المرأة ، قربهُ واقفةً :

تتساءلُ :

ـ ما آن له أن يفهم أنى امرأة خرساء . .

•

عطـب

فى يوم ما ،

كنت أُراقصها . . .

وإذ اقتربت إحدى أذنيها من شفتيّ

همست : أحبكِ

فابتسمتْ . .

وأشاحت عنى . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وانتهت الرْقصه . . .

بعد ثلاثة أيام . .

همسَتْ حين جلسنا فى « الباص » : أحبكَ . .

فاضطربت أذناى

وقلت لها :

ـ عفواً ، لم أسمع ما قلتِ . . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أجابتْ :

ـ أبداً . . . أتساءل ، إن كان « الباص » به عطبٌ . .

قلتُ : أجل . . .

إن الباص به عطب

وانتهت القصة . . .

« حـكايـات »

السـاعة ، أذكرُ ،

أنى فى عصر ما ،

كنت سريراً لفتاةْ . . .

تتنهد لصقى طول الليل . . وتجرى العبرات

وأنا ، لا أملك ، إلا أن أصغى للبنتِ

كأى سرير أخرسْ

لا ينبض . . لا ينبس . . لا يتنفسْ

حتى كانت أمسيةٌ . .

أذكر أن البنت أتت للبيت مبكرةً ،

تعرت . . والتصقت بى . . .

ثم ابتدأت . . تتلمسنى . . وتعانقنى

وتناشدنى : إن كنت سريرى حقاً . . فتحوّل رجلاً . .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

إذ ذاك تحرّك فى جسدى قلب من خشُبٍ . .

وأطعتُ . .

فظلت . . طول الليل تجربنى . .

حتى طلع الصبح علينا . .

فاستيقظنا .

ومضينا للقاضى . . وتزوجنا

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هل سبق لك أن . . . ؟

داشيا مارينى
أحمد عمر شاهين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رفع ساقاً بيضاء ممتلئة وقال: هل لك عشاق كثيرون؟

كانت تجلس بجانبه فى مواجهة مرآة بطول السرير ذات إطار خشبى مذهب. «وماذا عن زوجك؟» وحين رأى أنها قد نهضت ووقفت أمامه غارقة فى أفكارها، صمت.

بدأ يخلع ملابسه، مديراً ظهره لها، قالت: «مالك؟ أنت ترتجف» أجاب: «مُثار». تركته يمسك يدها، ويقربها منه. للحظات بدا لها أنها ترى وجه زوجها كما بدا ذلك الصباح، وجه شاب محبط وحقود. نظرت إلى رأس الفتى قالت: «لا أريد أن أحمل». نهضت وذهبت إلى الحمام، شعرت به يحملق ساهماً فى صدرها وبطنها وساقيها: «ماذا يفعل زوجك طوال النهار؟»، رأته ينهض من السرير، ينحنى ليبحث عن شبشبه، يذهب إلى الحمام ويقفل على نفسه. بدأت ترتدى ملابسها: «هل لاحظت لكنتى الألمانية؟»، نظر إليها بعينين خضراوين كسولتين. فى مواجهة السرير وبطوله مرآة فى إطار خشبى مذهب، انتظرته

* داشيا مارينى : روائية إيطالية ولدت ١٩٣٦، نالت روايتها « **عصر السخط** » الجائزة الأدبية الأولى فى إيطاليا ١٩٦٢، من رواياتها الأخرى: «الجائزة»، ولها عدة مجموعات قصصية، وفى قصتها هذه تتناول لحظة نفسية لبطلتها تستعيد فيها مرات ومرات ما حدث معها فى إحدى نزواتها المحبطة.

حتى نهض واتجه إلى المطبخ، رأته يفتح الثلاجة ويتناول زجاجة كولا: «هناك بسكويت بالكريم .. أترغبين؟»، راقبته وهو يتناول كوبين من الكريستال ويتفحصهما فى الضوء ليتأكد من نظافتهما: «أمازلتما تنامان معاً؟» أمسكت بعلبة البسكويت ومزقت الورقة الخارجية، فتحتها وبدأت تأكل اثنين فى المرة الواحدة. عيناه نصف مغلقتين، مقطب الجبين: «إنه يحبك!»، اتجه إلى المطبخ ليحضر الثلج، ابتسمت، أمسكت بيده ووضعتها على ركبتها لتريه أنها ليست خائفة، لكنه سحبها بسرعة كأنه لايريد أن يعرضها لنظراتها.

خلع السويتر بسحبه من فوق رأسه، طبَّقه أربع طيات ووضعه فى درج فى دولاب داخل الحائط، ثم خلع سرواله، رفعه بيديه، ثنى الساقين، هزهما ووضعه على ظهر الكرسى: «قلت إن زوجك..» رأته يصعد على السرير، ويمد يده ليسدل الستائر: «مالك .. إنك ترتجف؟»، أجاب: «أنا مُثار قليلاً»، نظرت إلى ظهره الأملس المشدود، إلى وركيه الناعمين، ساقيه البيضاوين، اسطوانتين متماثلتين بلا عضلات. ركع على ركبتيه لينظف السائل المتناثر، ابتسمت، نهضت، كان البانيو قد امتلأ بالماء الساخن، أسقطت قطعة الصابون على الأرض، بدأت تجفف نفسها، ناظرة من النافذة لحركة المرور فى الشارع، ولصف الأشجار الخضراء تتحرك بكسل، عاد إلى الغرفة يحمل كوباً من الكولا، رمقها للحظة، تطلعت إلى جسده العارى الممدد على الملاءة، إلى ساقيه البيضاوين الأملسين، إلى ساعديه المشدودين، إلى يديه الخشنتين، يدىْ عامل. إلى عنقه الغليظ المتماسك، ووجهه الجميل بابتسامته النمطية: «حدثينى عن زوجك»، جلست بجانبه، تناولت الكأس التى مدها لها، رأته يقفز من السرير باحثاً عن شبشبه: «هل تحبينه حقاً؟»، نظر إلى فتات البسكويت الذى تناثر على السرير، بضيق، ناولها منديلاً نظيفاً لتتخذه فوطة: «لكن إذا كنت تحبينه فلماذا تخونينه؟»، نظرت إلى ساعة الحائط، حين عادت إلى الغرفة رأته جالساً على السرير ماداً ساقيه ومسنداً ظهره على ظهر السرير، استلقت بجانبه: «هل زوجك غنى؟» انحنى ليخلع حذاءه وجوربه الأبيض، فشمت رائحة كالبرمجوث المخلوط بما يشبه رائحة البصل المحمر الحادة: «هل سبق لك أن زرت ميونيخ؟»، كانت أسنانه صغيرة وتوجد مسافة بين كل سن وأخرى.

عيناه الخضراوان الجميلتان كانتا بلا بريق، رأته يتناول سروالاً أزرق فاتحاً من الدولاب، وقميصاً أخضر غامقاً مزيناً بزهور سوداء، تمددا على السرير غير المرتب، كان قد وضع على الأرض كوب

الكولا: «كم عمر زوجك؟»، مد يده ليربت على ظهرها، نزلا السلالم معاً، هو أولاً وهى تتبعه. تذكرت وهى ترى شعره المتموج الجميل، أنها لم تلق نظرة على المرآة قبل أن تخرج، ولكى تخفى شعرها المنكوش، ربطت منديلا حول رأسها: «أتفكرين فى زوجك؟»، قالت: «ليس تماماً»، و«لكنك تحبينه؟»، رأته وهو يقف أمام المرآة ويمسد بفرشاة فضية اليد شعره، راقبته وهو يلتقط كأسين من الكريستال، ويتفحصهما فى الضوء ليتأكد من نظافتهما، ويصب فيهما السائل البنى، ثم يذهب إلى المطبخ ليحضر الثلج، قالت ضاحكة: «هو في مثل سنى تقريباً»، نظر فى عينيها، ثنى ساقه البيضاء ثم وقف . فى الوقت نفسه كان البانيو قد امتلأ بالماء الساخن، أسقط قطعة الصابون على الأرض، تطلعت إلى وجهه الجميل الخالى من التعبير للحظة، بدا فيها وكأنه يتدفق بالحياة والذكاء: «ولكن إذا كنت تحبينه فكيف تستطيعين أن ..!»، مزقت الورقة وبدأت تأكل البسكويت قطعتين في المرة الواحدة. رقبته المستقيمة المتماسكة ثابتة كأنها قُدَّتْ من صخر: «لو عرف زوجك ماذا يمكن أن يقول؟»، نظر إلى الفتات المتساقط على السرير، وأسرع ليناولها منديلاً نظيفاً لتستخدمه كفوطة، في الخارج كان الظلام الكثيف يعم الحديقة، والسحاب الرمادى يعكس أضواء المدينة، أشارت برأسها، كادت كأس الكولا أن تندلق على السرير، أمسك بها في الوقت المناسب: «إذا كنت غير مخلصة له فأنت لا تحبينه»، هز رأسه بوهن، شاهدته وهو يخرج سروالاً أزرق فاتحاً من الدولاب، وقميصاً أخضر غامقاً بزهور سوداء، «هل لك عشاق كثيرون؟»، ومد يده ليربت على ظهرها، نظرت إلى ساعة الحائط، بدأت ترتدى ملابسها، تجمعها عن الأرض بحركات سريعة، لاحظت جسده العارى الجميل يتمدد على الملاءة المجعدة، ضحك واضعاً يده على صدره، قال: «أنا أتبع ريجيماً غذائياً»، راقبته وهو يحمل كأسين من الكريستال، وضعهما فى الضوء، ليتأكد من نظافتهما: «يوجد بسكويت بالكريمة .. أترغبين؟»

كان مقطب الجبين وعيناه نصف مغلقتين.

خلع السويتر أولاً بسحبه من فوق رأسه، وطبقّه أربع طيات، ووضعه فى درج دولاب في الحائط. ثم خلع سرواله، ووضع الساقين علي بعضهما ونفضه ثم وضعه على ظهر الكرسى: «كم مضى على زواجكما؟»، تركته يمسك يدها ويضعها بين ساقيه: قالت«مالك؟ أنت ترتجف؟»، قال: «هائج»، وتراءى لها وجه زوجها ذلك الصباح، شاب متجهم ومحبط، كان صامتاً، قالت: «أين فى ألمانيا؟»، قال: «ميونيخ

موطنى» . عدّت نقاط الكولا التى تساقطت على البساط الأبيض، مد ساقيه، كادت كأس الكولا أن تندلق، أمسك بها فى الوقت المناسب، قال: «عملت ميكانيكيا، وحارساً ليلياً، وموديلاً للقصص الرومانسية فى بعض المجلات، وغنيت فى بعض المطاعم»، نزل عن السرير، وبدأ يرتدى ملابسه، ببطء مديراً لها ظهره.

«حدثينى عن زوجك»، قال وهو يرفع ساقاً بيضاء ممتلئة، فوق الرف الزجاجى صف من الأوعية بلون الكريمة، وكلما مر مترو الأنفاق، اهتزت الأوانى وتصاعد صوت البروسلين من ارتطامها ببعضها «هل يحبك؟»، كان مقطب الجبين وعيناه نصف مغلقتين. راقبت يده المبسوطة العريضة الصلبة. شعرت به يرتجف مرتين، بدأت تجفف نفسها، وتنظر إلى حركة المرور فى الشارع. وإلى صف أشجار الدّلب الخضراء الساكنة إلا قليلاً. عاد إلى الغرفة يحمل كأساً من الكولا وعلبة بسكويت: «هل رأيت كل هذه الأشياء القيمة؟، ناولها علبة بسكويت من ماركة جديدة: «أنا أتبع ريجيماً غذائياً»، تفحصته بإمعان، ليس نحيفاً كما بدا لأول وهلة: «يوجد بسكويت بالكريمة .. أترغبين؟» رأته ينهض ويذهب إلى المطبخ: «أتريدين بعض الثلج؟» ساقاه بيضاوان ناعمتان صدره عريض وناعم، معدته حساسة، ذراعاه عضليتان، يداه خشنتان، عنقه متماسك صلب، وجهه جميل متناسق بابتسامة عادية: «هل سبق لك أن زرت ميونيخ؟»، أسنانه صغيرة، وهناك فراغ بين كل سنة وأخرى، قال: «لابد أنه فى مثل سنى .. زوجك»، شعرت به يتفحص بفضول صدرها وبطنها العارى وساقيها.

هبطا السلالم معاً، هو أولاً وهى تتبعه، تذكرت حين رأت شعره المتموج الجميل أنها لم تلق نظرة على المرآة قبل أن تخرج، ربطت منديلاً حول رأسها لتخفى شعرها المنكوش: «عملت ميكانيكيا لم أكن أتقن ذلك. كما لم أتقن عملى كموديل». كان مقطب الجبين وعيناه نصف مغلقتين. «هل يحبك؟»، أخذت العلبة، فتحتها وبدأت تأكل البسكويت قطعتين فى المرة الواحدة، تفحصت البيت، فيلا من طراز متحرر، بسور يشبه القلاع، وجوانب السقف مرصعة بقطع من الخزف المطلى المزخرف بالملائكة والفواكة، عاد ثانية يحمل علبة بسكويت ووعاءً صغيراً مملوءًا بالثلج. الكلبان الجصيان الرماديان يتلألآن عند بوابة الحديقة، أصغت إلى خطواته على الحصباء، تمددا على السرير غير المسّوى، وضع كأس الكولا على الأرض، انحنى ليخلع حذاءه وجوربه الأبيض القطنى القصير، فى الوقت نفسه كان البانيو قد امتلأ بالماء، أسقط الصابونة على الأرض. حين دخلت ثانية وجدته جالساً على السرير، ماداً ساقيه، ومُسنداً

ظهره إلى ظهر السرير الخشبى المنحنى. أخذت الكأس التى مدّها لها: «هل زوجك غنى؟»، جسمه يقول إنه فى مرحلة المراهقة المتأخرة، تشممت رائحة البرمجوث المختلط بما يشبه رائحة البصل المحمر، رائحة منعشة. كان ينحنى فوق الفرن: «سأعد العشاء»، لمحت طبقاً من الملفوف المتبل فى الثلاجة. قال: «إنه كرنب أحمر .. هل تحبينه؟ أتناوله لأنى أحن إلى الوطن. أشتاق للوطن . لميونيخ. هل سبق لك أن زرت ميونيخ». رأته يدخل الحمام ويخرج فوراً تقريباً، وقف أمام المرآة ومرَّ على شعره بمشط فضى اللون: «هناك .. إن الطعام جاهز تقريباً»، رفع الغطاء عن الطاسة، كانت مغلفة بسحابة من البخار، كانت قطع الكرنب قد انفصلت عن بعضها فى السائل الذى يغطيها: «أما زلت تفكرين فيه؟»، تفحصته عن قرب، لم يكن نحيفاً كما بدا لأول وهلة، راقبته وهو يتناول كأسين من الكريستال، ويتفحصهما فى الضوء ليتأكد من نظافتهما: «كنت أود أن أكون رجل مظلات فى أفريقيا»، مزقت الورقة ، وبدأت تأكل البسكويت قطعتين فى المرة الواحدة. نظر بامتعاض إلى الفتات المتساقط على السرير، ناولها منديلاً لتتخذه كفوطة «إذا كنت تحبينه .. لماذا لا تخلصين له؟»، رفع عينيه لينظر إليها، فى الوقت نفسه كان البانيو يمتلئ بالماء الساخن، عاد إلى الغرفة يحمل كأس الكولا فى يده. لاحظت جسده العارى، تركته يحتضن يدها ثم يضعها بين ساقيه: «هل تحبينه حقاً؟»، نظرت إلى ساعة الحائط، للحظات تراءى لها وجه زوجها الشاب ذلك الصباح محبطاً وحانقاً.

رأته ينزل عن السرير، ينحنى ليبحث عن شبشبه، ثم يمضى ليغلق الحمام على نفسه:« آكل هذا الطعام لأنى أحن إلى الوطن»، تشممت رائحة البرمجوث المختلطة بشىء كالرائحة الحادة للبصل المحمر، «هل تفكرين فى زوجك؟»، وجهه الجميل الباهت بدا كأنه يشرق بالحياة للحظات، الكلبان الجصيان عند بوابة الحديقة أبيضان فى ظل أشجار الصنوبر. مد يده ليربت على ظهرها، خلع السويتر الأسود بسحبه فوق رأسه، طبقه أربع طيات ووضعه فى درج دولاب الحائط: «قلت إن زوجك يحبك»، خلع سرواله، نفضّه ووضعه على ظهر كرسى، عنقه الجميل المتين كان صلباً كأنه قُدَّ من صخر: «إنه يحبك»، أمسكت بالصندوق، مزقت الورقة، قطعت العلبة، وبدأت تأكل البسكويت قطعتين فى المرة الواحدة. قال: «لا أريدك أن تحملى» ابتسمت له، أمسكت بيده، ووضعتها على ركبتها لتريه أنها ليست خائفة: «أتفكرين فى زوجك؟» وقف. فى الوقت نفسه كان البانيو يمتلئ بالماء الساخن. نظرت إلى جسده العارى، تناولت

الكأس التى مدها لها، كانت الحديقة تبدو من النافذة مظلمة وضيقة. وفوق المنازل كانت السحب تعكس أضواء المدينة، أشارت برأسها، بدأت ترتدى ملابسها، تلمها عن الأرض بحركات سريعة.

«ماذا يفعل زوجك حين لا تكونين فى البيت؟»، شعرت به يتطلع بسرحان وفضول إلى صدرها وبطنها العارى وساقيها. رفع كأس الكولا «أعمل ميكانيكياً .. لم أتقن تلك الحرفة». وضع يده الخشنة على بطنه، «أتناول هذا الطعام لأنى أحن إلى الوطن، هل سبق لك أن زرت ميونيخ؟» عنقه الجميل الصلب متماسك كأنه قُدَّ من صخر، « ولكنك تحبينه؟»، فى الوقت نفسه كان البانيو يمتلئ بالماء الساخن. أخذت الكأس التى ناولها لها. رأته يقفز عن السرير:» هل لكنتى الألمانية واضحة؟» رفع عينيه المطفأتين لينظر إليها: «قلت إن زوجك يحبك»، حين رأى أنها نهضت، ووقفت أمامه غارقة فى أفكارها، ويداها على شفتيها، غرق فى الصمت.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كمال عبد الحميد *

صباحُ الحنينِ الثامنِ عشر

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حتماً سأجدُ فرصةً ما
لألَمحكِ عاريةً فى دمى
لأتَتَبَّعَ جمرةَ الصوتِ خلفَ زجاجِ الألوميتالْ
لأرى كيفَ يتهلل الفضاءُ ؟
ومِنْ أينَ تأخذُ القصائدُ زينتهَا ؟
حتما سأتحسسُ هذا الهواءَ ـ الترابَ ـ مقاعدَ المترو ـ عرباتِ المينى باصْ
ولسوفَ أستجوبُ الناسَ : مَنْ مَرَّ مِنْ هنا ؟
وأمنحُ الشحاذينَ كلَّ ما فى جيبى
مُقَابِلَ دليلٍ واحدٍ
لحظتَها
ستكونينَ هناكَ مغطاةً بالثلجِ بيضاءَ كما أُحبك
وسيكونُ علىَّ أنْ أُدَبِّرَ جريمةً كاملةً لأشربَ مِنْ دمكِ

وأزهو .

.. كيفَ أمْكَن لطفلةٍ صغيرةٍ أَنْ تُسْرِجَ خيولَها فى دمى وأَنْ تعدو فى مهرجانِ

بهجتها وتزدحمَ على أطرافى ؟

هذه وردةٌ تنمو على وهجِ وسادتى

تقودنى ببطءٍ إلى نهايةٍ ما

إلى شجرٍ خاوٍ مثل يدى

.. أهذه أنت

أَمْ طفلةٌ قالتْ : خُذنى ثمانى عشرة مرةً

خُذنى مُفْردةً ومُزْدوجةً

وحاذِ أريجَ صوتى

.. أهذه أنت ؟

أم طفلةٌ قالتْ : للمدينةِ ضيقُ

خُذنى لاتساعكَ،

ضُمُّنى واقْتَرِحْ مَسَاءنَا ؟!

هكذا

أنْفَرِدُ بشروحٍ على نصٍّ نسَبَ الموجودات لطفلةٍ

كلما ناديتُهَا ...

تكاثرتْ كائناتٌ أليفةٌ

على شفتيَّ .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

محسن خضر

ليليات

(١) فلما لاحت أسوار القصر الجمهورى

مظلما كان شارع خيرى ورائى . سرت ماشيا من المقهى بروكسى قاصدا المنزل . وحيدا ، كعادتى أراوغ الليلة الصيفية . عند ناصية الشارع الجانبى المظلم . كانت تتوسل له ولكنى التقطت وميض النصل اللامع بعينيَّ . صوته الأجش يسبها بعهر الألفاظ ، وهو يأمرها أن تمضى معه . الظلمة أخفت ملامحها ، ولكن ضوء عربة مقبلة مسرعة ، كشفت ضآلة جسمها قبل أن تبتلعها الظلمة من جديد . خيل لى من تأوهاتها أنها منهارة . أستطيع أن أميز نزعة الرضوخ فى نبراتها المكسورة . يبدو أنها كانت تستنجد بى ، عندما لاحت هيئتى تجتاز التقاطع . نجحت فى أن أخفى إهمالى للمشهد كله عنه ، حتى لاينتبه . قبل أن أجتاز التقاطع تماما كان يسبها بلفظ إباحىّ ، وخيل لى أننى سمعت صوتا أنثويا، يقول: حاضر .

جرس المزلقان ينبح فى تكاسل . محطة القطار الخالية إلامن آحاد تشى بتأخرالوقت . عبرت شريط القطار متمهلاً وكأننى أخطو فوق ثعابين محنطة مخيفة . لا بائع الجرائد الأعرج ولا المحولجى . لا صوت اقتراب القطار . لا عربات عابرة . لا احلام مجهضة تطارد وعيى .

وحدى كنت أتلقى بصدرى هواء ميدان سراى القبة الثقيل .

لاحت أسوار القصر الجمهورى ، عندما اقتربت منها لم ألمح الحراس . الحديقة الموازية لسور القصر الأصفر العتيق يغطيها الظلام . سارى القصر كان خاليا من الأعلام . أوجلتنى البوابة الفخمة ولم أستمد الونس إلا من اخضرار الحديقة الدائرية فى قلب الميدان . رددت البصر بين أشجارها الباسقة ، ومقاعدها المهجورة ، وبين الباب الحديدى الضخم للقصر . تأملت نقوشه ، فشعرت برعب خفى ، ضاعفه تطفل أشجار النخيل الباسقة . هتفنا هنا مرتين ، مرة هتفنا ضده قبل أن يطل بجسده الضخم ، ليرتجل خطبة تسحرنا ، وتنتزع الهتاف باسمه ، وهو يضم كفيه فى تأثر ؛ ومرة هتفنا باسمه فى مماته نستنجد به ليحضر ، ويخلصنا . لماذا يناصبنى النخيل العداء وأنا أعجز عن إيذاء ذبابة ؟ هل ثبتوا فى أعلى الأعمدة . وقمم النخيل ، أجهزة للتلصص ؟ لعلهم يصورونني الآن .

فجأة غمرت ظلمة الميدان . أضواء سيارة ضالة آتية من جهة المزلقان خلفى . ظلى الوجل أخذ يستطيل ، أمدته أضواء السيارة بقوة فجائية ، تقترب السيارة ، ويتعملق ظلى أمامى . أخذ يتعملق حتى تخطى ارتفاع جدران القصر ، ودلف داخله .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

جلبة خطوات الحرس من وراء الأسوار تشى بارتباكهم . يحيون ظلى فى إهاب لافت . ابتلع الميدان العربة ، فاختفى ظلى داخل ظلمة القصر . تنفست الصعداء ، وعلى وقع أقدامى فوق الأسفلت النظيف ، كنت أقتفى أثر العربة المولية فى الميدان الخالى المظلم .

(٢) ولما ارتدت المرأة المنكوشة الشعر إلى بدائيتها

شملنا اعتياد الزوجية .

تساندت زوجتى بمرفقها على سيارة مركونة محدقة فى نقطة مجهولة بينما تراقبنا العيون بفضول ظاهر . تأخر الباص كالمعتاد ، بينما فاض ميدان روكسى برواده . السيارات الخاصة تشق طريقها عجلى فى طريقها إلى شارع الخليفة المأمون فى بداية السهرة .

غريبان كنا . لا أعرف فيم تفكر ، بينما كنت مشغولاً بحصار مؤامرات زملائى ضدى ، وإفسادها بأفكارى .

تململت عاقدة ذراعيها فوق صدرها . هسيس الشجرة المجاورة جذبها إلى عالم خفىّ بينما كنت أعبث بالعملة الفضية فى جيبى ، صوت مغنٍ ناشىء أجهله ، ينبعث من المتجر المجاور ، بينما أضواء اللبان ، والجزار ، والبقال ، تضىء مساحة المحطة . صخب المقهى القريب يصل إلينا ، مختلطا بصلصلة عجلات المترو القادم فى شارع الميرغنى الموازى فى طريقه إلى قلب الميدان .

تعقبت اتجاه نظراتها خلسة مع نصف الدائرة التى قطعتها رأسها ، فانتهت إلى هذا الكائن الغريب الذى يعلوه شعر مهوّش قذر مستنداً إلى عمود الإنارة .

تساندت الكتلة الحية بقدمها اليسرى المنثنية متكئة إلى العمود ، فى حين تساندت على القدم اليمنى المستقيمة . وبدا فستانها الأخضر الكالح منتميا إلى موضة الستينيات ، على حين تدلى شعرها الأسود المنكوش فى فوضى ، تؤكدها أصباغ مستفزة غير منسجمة .

أنفاس سيجارتها المرشوقة ، فى كفها اليمنى ، ترسم قوساً دخانيا ، تسانده حركة ننى العين بآلية مرعبة .

استدارت الرءوس نحوها فى غير اتفاق ، متناسية مقدم الباص المتأخر . رمقتهم بنظرات عدائية مستطلعة ، ثم نكست رأسها ، وكأنها تفتش قدميها الرفيعتين ، المتسختين ، المنتهيتين بنعلين رخيصين . الحركة التالية لم تستغرق ثانية أو ثانيتين .

تجاوزها نادل المقهى قبل أن ينتبه لوجودها ، فتمهل ، واستدار مناديا إياها باسم رجل . تغير وجهها فجأة ، فتركت السيجارة فى فمها ، وفى حركة مفاجئة كانت ترفع طرف فستانها إلى أعلى كاشفة عن فخذين عاريين تماما ، تتوسطها كتلة سوداء بشعة . ميزت صرخة زوجتى بين صرخات النسوة الواقفات عن ذهول وخجل ، وسرعان ما استدارت الرءوس بعيداً ، أعقبها إخفاء الوجه بين الكفين ، لكن بعض الشباب العابث أطلق ضحكة مستمتعة ، وعاد ليكرر النداء لتتكرر حركة الاحتجاج من المرأة .

بدد حلقة الفعل ورد الفعل الصادمة قدوم الباص ، وما أعقبه من تدافع ، بينما كنت أدفع زوجتى المرهقة إلى سلم الباص . استدرت بنصف نظرة ، فوجدت المرأة الغريبة تعيد وضع فستانها مغطية عريها ، ومندفعة عبر الشارع إلى منطقة المحلات التجارية والتى كانت غارقة فى بحر من الضوء .

٣ ـ الطفل الذى كان يعبث بأعشاش الطيور

يستوقفنى حمدى العريف فى شارع الملك ، يسألنى عنك ، فألوذ بالصمت . أتذكر حلما تكرر عدة مرات فى السنة الأخيرة . تأتينى مكفهر الوجه غائر العينين ، تحدق نظراتك بعيداً عن وجهى .

أغضب لمخاصمتك لى . أتملى عينيك يخرج منها دود أصفر رفيع .أتأمل يديك ، لا يدان . أبحث عن قدميك ، لا قدمان .

تكتنف الظلمة جسدك الضخم ، تستدير فجأة ، محاولا أن تقول شيئا ، ولكن لا صوت . ماذا تريد أن تخبرنى ؟

تتحرك شفتاك ، ولكنى لا أسمعك .

يضربنى طالب متوحش بمدرسة الحسينية الإعدادية محاولاً اغتصاب كرتنا فى وقت الفسحة ، أستنجد بك من عدوان الطلاب القدامى . تأتى بخطواتك الواسعة الواثقة ، وتؤدبهم بقبضتك القوية ، وصفعاتك الخاطفة . أسير فى المدرسة منتفخ الأوداج مزهوًا بك .

تتأخر عن موعد عودتك من الدرس الخصوصى فتغلق أمنا الباب فى وجهك بانتظار عودة أبينا . أحتال وأغافلها ، وأفتح الترباس الثقيل بصريره المزعج ، لتتسلل فى هدوء إلى غرفتنا ، وتحتضننى فرحاً بصنيعى .

تصحبنى إلى سينما « بارك » بميدان السكاكينى ، نشاهد ثلاثة أفلام ونعود فى الليل المتأخر ، فنأخذ فى تقليد المعارك التى شاهدناها فى السينما . تتقمص دور البطل القوى ، وتترك لى دور الشرير المهزوم . نقفز إلى سلم ترام ١٧ الأصفر بعيداً عن أعين المحصل ، وعند استدارته من شارع

السكاكينى إلى الميدان الواسع ، تلتقطنى تحت ذراعك القوى وتقفز بى . أسلم نفسى لك فى ثقة كبيرة مبعثها قوتك ومودتك ، نقفز من عربة الترام بقعقعة عجلاتها الحديدية إلى الأرض سالمين ، ونضحك .

لماذا تخاصمنى يا رءوف ؟

تشاغل بنات الشارع ، فتقابل شادية عند سور المدرسة سراً ، وتلقى بخطاب عاطفى لهدى من الشرفة ، وتواعد ثالثة فى شارع الشرفا ، ولا تزال تأخذ مصروفك من أبينا ، لا يكفيك عادة فأقرضك مصروفى الخاص بحماس كبير ، ولا ترده أبداً .

تقفز إلى عشش اليمام فى أعلى الجدار الملاصق لمنزلنا ، فتقبض على بيضها الصغير ، وتتلذذ بإلقائه على الأرض مصحوبا ببكائى ، مسترحما إياك لتتوقف بلا جدوى ، تستمر فى عدوانك حتى تقضى على كل البيض ، وتقبض بيديك على فراخ اليمام بزغبها الدقيق لتعذبها على انفراد .

كيف تجتمع فيك المودة والقسوة ؟ يلجمنى السؤال حتى الآن . تراهن فريق إبراهيم كامل على مباراة كرة . تفوز وتدعو الفريق إلى سينما « التاج » ، هذه المرة لمشاهدة فيلم « رصيف نمرة ٥ » . وفى المرات التى تُهزم فيها تنهال علىّ لوما وتقريعاً ، وتتهمنى بالتسبب فى الهزيمة ، يسألنى حمدى العريف عنك ذات ليلة فى شارع الملك .

السؤال كبير وصمتى أكبر .

لماذا تخاصمنى وقد أدرك البياض شعرنا ؟

٤ ـ المحامية التى تطعم الحيوانات الضالة لحما مقددا .

يبدو المشهد موغلاً فى الغرابة ، يكسوه سواد الصيف حرارة ملامحه الخاصة . ليل قاهرتنا يشى بالغرائب والأعاجيب . مدينة عجوز ولود لم تدركها سورة اليأس وجفاف العقم بعد .

تبدأ المحامية رحلتها الليلية اليومية بعد العاشرة . ترتدى معطفا ثميناً يغطى شعرها الأشقر ياقة المعطف فى تأنق . لا تفلح ظلمة الليل فى إخفاء شيخوخة الوجه المشرب بحمرة قاتمة ، تتوسطه عينان

زرقاوان تشى بحسن قديم . ونسب تركى على الأرجح ، تزيده العوينات الطيبة الصغيرة غموضا . ترتدى حذاء رياضيا خفيفا ، يكشف صغر حجم قدميها ، بينما تحمل بيدها اليسرى سلة نظيفة من الخوص . تبدأ جولتها الليلية من أول شارع السكاكينى ، حيث تقيم ، عند موقف ترام ١٧ القديم ، والذى لم يعد موجوداً منذ عشرين عاما ، تجاورها بقالة على كيفك الشهيرة . تكاد تحفظ مواقع الكلاب الضالة ، وقطط الشارع الكسولة ، التى تقبع في مداخل المنازل ، وتحت الأعمدة ، وعند رءوس الحارات، والشوارع الجانبية ، وتحت السيارات المنتظرة .

تلقى بقطع اللحم المقددة إلى الكلاب والقطط فى جولتها الليلية اليومية ، ترفع غطاء السلة بيمينها دون أن تنظر إليها ، وبنفس الكف تقبض على قطع اللحم وتدفعها إلى الحيوانات الجائعة ، تتلقفها تلك بدورها ، وكأنها حفظت آلية الفعل ، وتآلف المسلك بلا دهشة . يلف الطرفين تعارف قديم ويتبادلان أبجدية سرية صامتة . تواصل المحامية مسلكا بشريا توقف لانشغال الإنسان فى بناء حضاراته ، ثم فى تدميرها ، فتستأنف عادات الأجداد المجهولين ، وتعيد كتابة جانب مجهول من تاريخ البشرية . تنشغل الكلاب بوجبتها ، ويتبعها بعضها لمسافة قصيرة وكأنها تحرسها .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تنهى شارع السكاكينى الطويل لتستدير عائدة يمينا من شارع فهمى المعمارى العمودى عليه والذى تفضى نهايته إلى شارع رمسيس ، ثم تكمل فى الشارع المزدحم بالسيارات لتنتهى عند مدرسة صقر قريش الابتدائية ، وموقف الترام القديم ، منهية جولتها عند منزلها . نستقبل مسلكها فى استغراب عظيم ، ولكن دورة التكرار تضفى عليها طابع التعود ، والقبول ، وبمرور الأيام تبخرت تفسيرات عديدة فشلت فى تفسير اللغز فركنا إلى التعايش مع الحدث ، ملقين وراء ظهورنا بمشقة التفسير .

تخالف أحيانا خط السير ، لتخترق شارع الشيخ قمر الملاصق لسينما بارك قاطعا ميدان السكاكينى ، منتهيا إلى شارع رمسيس ؛ تحت جسم كوبرى غمرة ، لتعود مسافة أطول فى هذا الشارع . أنجح فى معظم المرات فى تعقبها خفية . أحرص على السير على الرصيف المقابل ، ولكنها لا تفتأ تلتفت فجأة ، وكأنها تستوثق من أعين الفضوليين والمتلصصين ، فأنكمش خجلاً ، وأتظاهر

بالانشغال عنها . لم يلمحها أحد تسير بالنهار ، أو تقضى شئونها ، وكأنها كائن ليلى نذر نفسه للظلام .

التقطت حكايتها الغريبة ، والتى لم أستوثق منها حتى الآن ، يشاع أنها كانت محامية ناجحة ، يشار إليها بالبنان ، وحققت فى عملها شهرة غير معهودة بالنساء . تعرفت المرأة فى قضية ما على ضابط شرطة برتبة كبيرة ، عرف بكفاءته ، وقسوته معا . تزوجا فى ظروف مجهولة ، بعد أن تمكن من عواطفها . يعتقد البعض أنه خطط للإيقاع بها طمعا فى ثروتها الكبيرة وخاصة أنها تنتمى لأسرة معروفة من الغربية ، استردت أراضيها بعد إلغاء الحراسة .

ويدعى بعض المطلعين والوشاة ، أن الرجل زور توكيلاً باسمها جردها من أملاكها ، وإن كان فى رواية أخرى ظفر بالتوكيل عن طيب خاطرها . لم يترك لها إلا شقة الزوجية الواسعة ومجوهراتها الشخصية قبل أن يطلقها ، ومن يومها ، وقد تصدع بنيانها الداخلى ، واعتزلت الناس ، وركنت إلى الوحدة ، ومسلكها اليومى مع حيوانات الشارع . أميز فى تلصصى لها ، واسترقاقى خطواتها ، قسماتها المحملة ، بضغط ممزوج بكبرياء الترفع ، وحذر العذر .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وبدت نظرات عينيها مستغلقة على فهمى ، ومنيعة الاختراق . أرصد حركات الذيل البندولية الصادرة عن الكلاب الممتنة ، فى حين تعرب القطط عن امتنانها بموائها المتدلل . مطر الشتاء الأخير القارس البرودة ، والهمجى المياه ، لم يمنعها من جولتها اليومية ، حيث لمحتها وراء زجاج النافذة ، محتمياً بدفء المنزل . أما السؤال الذى لم أحسم إجابته : أيهما أشد احتياجا للآخر ؟ .

وليد منير

القفص

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

سنتان منذ أتى
إلى هذى الحديقةِ فى قيودِ الأسرِ
فاختلطت عليه الكائناتُ
رأى الحياةَ تضيقُ
حتى أصبحت قفصاً
وكوكبةَ الظلالِ تضيعُ من عينيهِ
من يتذكرُ الآن المدى
دفقَ المياه على الصخور
تشابكَ الأغصان فى فوضى الرياح
خطى اشتعال الشمسِ فوق مُدَرَّجاتِ

الخضرةِ السوداءِ

كان زئيره يهبُ التراب قداسةً
ويخضخضُ الأفلاكَ

أما اليوم
فالصخبُ الذى لفَّ الطبيعةَ
لم يزد عن كونه حجراً تدحرجَ من جبالِ اليأسِ

صيادوه قد خدعوه ذات ضُحَىَ
وقالوا : سوف نسخرُ منهُ
ثم رموا عليه شِباكهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لم يَدْعُهُ أحدٌ إلى شرفِ النزالِ
ولم يبادله التحدى
هكذا سرقوه من خُيَلائهِ
حملوه فوق محفَّةٍ
وأتوا به
لينافسَ البهلولَ والشحَّاذَ
فانتفضت بلبدته الزلازلُ
عاش فى دمه حريقُ الثأرِ

يأكلُ ما تبقى من كرامته
ونام على بلاطِ الحزنِ
راح يدورُ حول خطاهُ
ثم يدورُ حول خطاهُ
لم ير غير حارسه
وقضبان الحديدِ
وهؤلاء الناسِ

فكَّرَ كيف ينتزعُ السماءَ بنابه
من غابةِ الماضي
وكيف يعلِّمُ الحيوانَ
والطيرَ
انتقامَ الروحِ
ثم جثَّا
وحاول أن يقومَ فلم يَقُمْ
دخلته شوكةُ موتِه
وتلاشت الدنيا أمام رؤاهُ
وارتسم السكونُ
على فَمِ الأشياءْ.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

حدالموس

القميص والبنطلون ، أحضرتهما ابنة أختى ، يطلقان رائحة استقبال لحياة خلف أسوار منعتنى أن أرى هذا الماء الأخضر البعيد ، وشجر يعوم بين سترات الجنود الكاكية ، والعربة تنتظر تشريف قدومى بملابسى المعطرة بتلك الرائحة ، وصندوق العربة تفوح منه رائحة البول . جلست ، ويدىّ مغلولتان ، وثقل السيجارة بيدى من ثقل الحديد ، كنت تواقاً ألا أتركها حتى آخر نفس بها .

نظرت لحارسى ويده مغلولة مثلى ، بعد أن أغلق زميل له باب العربة ، بصرير مدهش أقلقنى ، كأننى ، الراحل الآن ، ثابت فى المكان ، زنزانة تتحرك على عجلات ، فى انتظار أن تلفظنى خلال ساعات . عاوننى حارسى المغلولة يده فى إشعال السيجارة . أشرت له أن العلبة بجيبى ، فأخرجها ووضع سيجارة بفمه ، ووضعها قبالة سيجارتى المشتعلة ، وأشعل سيجارته . ابتسم ، فابتسمت .

الطريق يتجسد الآن فى قفزات تمرجحنى ، وأنا مطبق على السيجارة بأسنانى ، والشباك الصغير، ذو الأسلاك كثيرة التقاطع ، لا يُدخل من الضوء إلا غبارة الطريق . فاسترحت بعينى على أسماء محفورة على صاج الزنزانة من الداخل ، تواريخ ، دعاء لله ، عتاب لحبيبة ، خيانة أصدقاء ، شعر قليل ، وأنا وحارسى لا نتحاور .

بصقت بفلتر السيجارة ، ودعكتها تحت قدمى ، وأسندت رأسى إلى حلم الحرية ، القابع بين سمك الصاج ، وانفلات جسدى .

عندما توقفت العربة ، عاد صرير الباب بنفس دهشته إلى الانفتاح ، ودخلت فتاة ترتدى جلباباً حريرياً أسود ، أجلسوها بجوارى ، فك الحارس الآخر قيد حارسى وحرره ، ووضع يد الفتاة مكان يد حارسى ، ونزلا ، وأغلقا باب العربة علينا ، وهى أخرجت علبة «المارلبورو» ووضعت سيجارة بفمها ، ووضعت واحدة بفمى ، وأشعلت الكبريت فى سيجارتها وأشعلت سيجارتى ، وأزاحت بيدها الإيشارب عن رأسها ، فسقط على أرض السيارة ، وهزّت رأسها ، فسقطت كتلة من الشعر الأصفر على كتفيها ووجهها . قبلتنى فى فمى ، فابتسمت .

فالتصقت بجسدى أكثر وفتحة الجلباب العليا قد كشفت عن نهديها المرمريين ، غمزت لى بعينها التى ناحيتى ، فابتسمت أكثر ، وهى تلوك لباناً بفمها ، وتسحب نفس سيجارتها بعمق ، قذفت بنصف السيجارة على أرض العربة بعيداً ، ووضعت يدها على كتفى ، ونظرات عينيها إلى ملابسى ، تتيقن من أننى مثلها منسحب إلى حياة أخرى ويبدو أن ذقنى الحليقة ورائحة ملابسى ، لم يمنعاها من سحب جلبابها حتى فخذيها وسحب يدى المغلولة إلى يدها ، ووضعها على فخذها ، فابتسمت ، أغفلت ابتسامتى، وأخذت تحك الأغلال بفخذها ، وأنا ابتسم .

والعربة تتقافز على الطريق ، فيؤلمنى سحبها ليدى المغلولة المستسلمة ، حتى وضعتها أسفل سرتها لم أكن متأكداً أى فخذ من أفخاذى أسفل فخذها العارى فتطوحت برأسها إلى الخلف فدخلت برأسى فى غابة شعرها الأصفر ، فأمالت رقبتها تجاه فمى ، وهى تدفع بظهرها ظهرى لصاج العربة ، وجسدها يتصلب ممدداً فى الهواء ، وتسقط على أرض السيارة جاذبة يدى المغلولة بعنف ، فاستجبت لعنف سقوط جسدى فوقها ، فصنعت حلقة جهنمية من لحم بقدميها حول وسطى ، وأنا أبتسم .

فى اللحظة التى توقفت فيها العربة ، وقبل أن أسمع صرير الباب المدهش ، أخرجت نصف موس من فمها ومزقت فتحة الجلباب التى بين نهديها ، فسقط نهداها أمامها فأخذت تمزقهما بالموس ، وعندما أتانى صرير الباب المدهش للعربة ، كان الدم يتقاطر على أرض السيارة ، وأنا أبتسم .

شعبان يوسف *

فى الثانية صباحاً

يومياً : أصعدُ سلّمَ منزلِنا فى الثانيةِ صبَاحاً .

آتٍ : من طاحونةِ حقلى،

آتٍ : من وجعٍ مَرصودٍ،

أسقُطُ فى هوتهِ كل مساءْ.

يومياً : أتسمَّعُ صوتَ امرأةٍ، فى أولِ طابقْ،

ينزفُ : فى الثانيةِ صَباحاً،

يغمرُنى موجُ أنوثتِها.

أتلمسُ درجاتِ السُلّمِ، أتوكأُ ....

يحملُ أقدامى قلقٌ خائفْ،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

أتجنب فوق البَسطةِ: هرةْ .
فى الثانيةِ صَباحاً،
يوميا:
فى عَتمةِ جدرانِ المنزل، أتخبطُ .
رغم الأُلفةِ،
رغم الصوتِ النازفِ من بحرِ أنوثَتِها،
أُخرجُ من جيبى سلسلةَ مفاتيحى،
لأفاجئَ زوجتى المتوقعةَ هطولى:
فى الثانية صباحاً،
أسمعُ دقاً فى القلبِ، المتوجس
أشعرُ بهواجسْ،
وخيالاتٍ تقفز نحوى
أتلفتُ حولى، أُغلقُ بابَ الخوفِ الدائمْ.
وأعاودُ لحنى المتقطعَ،
فى الثانية صباحاً،
يومياً .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

مـــــدَى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كان عليه أن يراجعَ ..
قائمةَ المدعوين بعنايةٍ فائقة.
قالت زوجته : سنحتاجُ باقاتِ وردٍ أخرى
قال ابنه : سأحتاج أرنباً صغيراً ،
ومسدساً كاتماً للصوت .

كانت الشمسُ تَسْحبُ أنفاسَهَا
رويداً .. رويداً
من أطراف الأشجار والشرفة
وطوابيرُ عرباتِ الكارو تُقَعْقِعُ منتشيةً بالرمادِ المبلّلِ ،

ورائحةِ الأغانى اللزجة .

قالت البنتُ فى الدفتر العتيقِ :
فراغُ جسدى لم يعدْ يُشْبِهُنى
أنا كتلةُ ماءٍ تتدحرجُ فى كل اتجاهٍ
لا رذاذَ يطفئُ بالونَ أنوثتى ، أو يحرقُ مرآتى
فى هذا المدى الكسول .

لم يكنْ على حافةِ البحيرةِ سوى حبَّاتٍ من الملح المجروشِ
وصدى خطىً تتكسَّرُ فى شرايين الرمل .
قال عابرٌ : رحلَت منذ برهةٍ
قال آخرُ : لم أرها منذ مصرعِ الجياد .

من بعيدٍ :
كانت الغرفةُ غاصةً بالمدعوينَ
وكان الأرنبُ الصغيرُ ، يزحفُ تحت
الستائرِ والملاءاتِ والكراسى
ويقفز فوق أرففِ الكتب ، والخزانةِ ..
مذعوراً ومرتبكاً
كوَّمَ نفسَهُ بين أصصِ الزهرِ
وأخذ يُقَضْقِضُ أظافرِهُ .. ويبتسم . !

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

موسيقى

د. سمحة الخولى

وقفة عند

مسار الإبداع الموسيقى المصرى

المؤلف الموسيقى، مهما بلغ نجاحه، يبدع فنه أولا وأخيرا، لكى يصل إلى المستمعين، وخاصة إذا كان المؤلف قومى التوجه، يسعى لمخاطبة مواطنيه بموسيقى لها جذور فى خبراتهم الفنية السائدة، وإن كانت أعماله تستشرف آفاقا أعلى. فالهدف النهائى لها هو التواصل مع جمهور، ولو كان جمهورا محدودا من المستمعين الحساسين. فالمؤلف الموسيقى، مثل كل فنان، يستشعر الحاجة النفسية والفنية لتقبل صدى مؤلفاته عند مواطنيه. والأصل فى الحياة الموسيقية الصحية، لأى مجتمع، أن يكون الجمهور مطلعاً على إبداعات مؤلفيه ـ على اختلاف مذاهبهم واتجاهاتهم وأجيالهم ـ وأن يكون اطلاعه عليها (وعلى أعمال كل فنانيه فى شتى مجالات الإبداع الفنى) اطلاعا وافيا، يكفل له الألفة معها، وبعد هذه المرحلة تأتى مرحلة الكتابة عن الأعمال الفنية، شرحا وتحليلا ونقدا.

ولكن حياتنا الموسيقية، فى السنوات الأخيرة، تعانى معاناة مريرة من تجاهل الهيئات الموسيقية لهؤلاء المبدعين الراحلين والأحياء، المخضرمين والشبان على السواء. وهذا ينطبق على أجهزة الأداء الموسيقى الحكومية (الأركسترا السيمفونى، والكورال، وغيره من المجموعات الموسيقية الأخرى، والباليه) ووسائل الإعلام مثل التلفزيون (الذى تخلو كل قنواته من أى توظيف أو تقديم للموسيقى المصرية الفنية، وليس فيه إلا نافذة ضئيلة يمكن أن تقدم الإبداع المصرى فى القناة الثانية. والراديو بشبكاته وإذاعاته الموسيقية والعامة، والبرنامج الثانى، فإن نصيب الإبداع الموسيقى المصرى فيها نقطة فى بحر هائل من الأغانى والبرامج الكلامية وما إليها ـ وذلك لأن وسائل الإعلام الجماهيرية منشغلة غالبا بالرياضة ونجوم السينما والمطربين وما إليهم. وهى بهذا «العزوف» تفرض على فنانيها الجادين وفنونهم

عزلة قاتلة، تحملهم عنتا فوق عنت، فلا يكفيهم أنهم يكافحون بشرف وإيمان لتملك أدواتهم الفنية التعبيرية الجديدة، ولخلق أساليب موسيقية مصرية أصيلة معاصرة - بما فى هذا كله من عناء مادى وأدبى، ثم تتخذ الأجهزة الموسيقية والإعلامية منهم هذا الموقف بل وتغدق تشجيعها وأضواءها على الفنون السطحية البعيدة عن المضمون الفنى والإنسانى؛ فلا عجب أن يجد الفنانون الجادون أنفسهم فى عزلة، إما أن يتحملوها بما فوق الطاقة، وإما أن ينحرفوا فيجرفهم التيار، وتفقد مصر طاقات فنية رائعة كان يمكن أن تثرى وجداننا وتمثلها أمام العالم، بعطاء متميز مشرف.

ويزيد من حدة هذه العزلة، ذلك الطوفان من الموسيقات التافهة المرقصة، التى يتربى عليها جيل الأطفال والشباب الآن، وهى وحدها كفيلة أن تسد المنافذ أمام المحاولات الفنية الجيدة، وتوقف أو تعطل تيار الإبداع الحقيقى والثقافة الأصيلة.

وإذا كان مما يعزِّى المؤلفين الموسيقيين أن هناك فئات أخرى من مواطنيهم الأجلاء فى الفنون الأخرى؛ بل وفى العلوم كلها، ممن لا يعرفهم المواطن العادى، ولا يسمع عنهم شيئا يذكر، فليس هذا عزاء لهم، بل تعميق لمشكلة المستقبل الثقافى!

ولست هنا أتحدث عن جيل المؤلفين الذين رحلوا، سواء جيل الرواد: **خيرت، وجريس، ورشيد**، ولا الجيل الثانى الذى رحل أغلب أفراده دون أن يستمتعوا بثمرة عطائهم الفنى استمتاعا معنويا على الأقل، فمنهم من مات عن عمر يناهز الثمانين دون أن يستمع إلى عدد غير قليل من مؤلفاته، ومنهم من كانت مؤلفاته تعزف فى الخارج بما يكفل له شيئا من الرضا النفسى، بينما المواطن المصرى لا يعرف عنها إلا القليل. ومضى ذلك الزمان غير البعيد، الذى كانت فيه الدولة تقف وراء هؤلاء المؤلفين المجددين، وتمنح الأوسمة، وتتولى تسجيل مؤلفاتهم على أسطوانات فى الخارج، مضى هذا الزمان، وران السكون وزاد العزوف!!

وإذا كانت الأوبرا قد استجابت أخيرا فقدمت فى شهر أكتوبر سنة ١٩٩٣ جيلا واحدا لأعمال ستة مؤلفين مصريين!

وإن هذا لبعيد جدا عن الوفاء بحق هذه الفئة الشجاعة المعطاء.

وربما كان من الشموع الصغيرة التى أضيئت، على هذا الطريق، ما تقرره أكاديمية الفنون على طلاب الدراسات العليا فيها الآن، من دراسة **«للإبداع المصرى فى صيغ الموسيقى الغربية»** وهى بهذا تؤكد الوعى الاجتماعى والثقافى الرشيد المتوقع من كل أجهزة الدولة.

ولست قلقة على موسيقى الجيل الأول ولا الثانى من المؤلفين فقط، بل إن قلقى وأساى على جيل الشبان أشد بكثير منه على جيل الراحلين، فهؤلاء الشبان لم يعيشوا فى عصور تعرف قدرهم وتمد لهم يد التشجيع وتبرز عطاءهم، وهذا على الرغم من أن الدولة هى التى رعت مواهبهم، وهى التى كفلت لها الدراسة الأكاديمية لكى تنمو وتزدهر فى خدمة الثقافة المصرية، ولكنها لم تستثمر، ولم تنتشر!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وأظن أنه قد حان الوقت أخيرا لكي تكون عندنا سياسة ثقافية واضحة المعالم والأهداف، يكون من أولياتها الثقافية أن ترسم للإنسان والمجتمع المصرى الجديد رؤية جديدة معاصرة ومتكاملة؛ توجه كل إمكانات الدولة الكبيرة لتحقيق هذه الرؤية، ودفعها، وتأصيلها، وإشاعة مناخ ثقافى صحى حقيقى، يتوخى التناسب الصحيح بين الجدية والسطحية.

ومن أجل هذا كله شعرت أنه من المثمر لقارئ «إبداع» أن يطلع على الأقل على سجل مؤلفات واحد من هؤلاء الفنانين المبتكرين، الذين شقوا طريقهم فى عالم الموسيقى الواسع خارج الحدود ولكن أعمالهم لازالت حبيسة الأدراج فى بلادهم. ولذلك رأيت أن أقدم بيانا بمؤلفات **جمال عبدالرحيم**، ليطلع عليها القراء، على أن نقدم المزيد للمؤلفين الآخرين فيما بعد.

قائمة بالأعمال الكاملة من موسيقى

جمال عبدالرحيم ١٩٢٤ ـ ١٩٨٨

● أولاً : للأوركسترا :

١ ـ متتابعة الأوركسترا ١٩٦١ روجعت مرة ثانية سنة ١٩٦١ الحركات :(أندايتى مايستوورز) متمهل بفخامة ـ بطىء فى استطالة ـ(لنتوسوستينوتو).

ـ ريفية (باستورال) أو شروق الشمس وبداية يوم جديد .

ـ معتدل السرعة بحنان (اللجريتون تينيرتيسيا) (حياة الأسرة).

ـ سريع وحاسم (اللجروديشيزو) : الحرف .

ـ معتدل بإيقاع واضح (ريتميكوموديراتو): إلى روح الرقص المصرية .

٢ ـ تنويعات سيمفونية علي لحن شعبى مصرى : سنة ١٩٦٧ (انظر مؤلفات البيانو).

٣ ـ مقدمة وروندو بلدى سنة ١٩٦٩.

٤ ـ إيزيس باللاد سيمفونية للأوركسترا سنة ١٩٧٣ـالآلام ـ سمفونية الصمود.

٥ ـ موكب أحمس أومارش أحمس (من موسيقى عرض موال من مصر) سنة ١٩٧٢.

٦ ـ أوزوريس : متتابعة باليه للهارب والإيقاع ومجموعة موسيقى حجرة ١٩٧٤ (على أساس الفيلم التليفزيونى أوزوريس) فى ثلاثة مشاهد روجعت وأضيفت إليها حركتان سنة ١٩٨٤ وأصبحت من خمس حركات كالتالى :

ـ الحب والسلام وسط الطبيعة .

ـ بذور الشر .

ـ المؤامرة.

ـ معسكر حورس .

ـ نشيد الحرب ـ الانتصار.

٧ ـ متتابعة صغيرة لأوركسترا وترى (نسخة مطورة

من خمس قطع صغيرة للبيانو) بعض حركاتها فى المقامات العربية ذات الأرباع :

محاكاة سنكوب ـ أنشودة حزينة(شكوى)ـ دعابة ـرقصة الدبكة .

٨ ـ **حسن ونعيمة** : متتابعة باليه لأوركسترا الحجرة مع آلات إيقاعية مصرية : الرق ـ البندير ـ المزهر ـ الدربكة مع القبرافون.

ـ رقصة ريفية (أو رقصة حسن ونعيمة).

ـ نعيمة تندب حسن .

ـ حلم نعيمة بالفرح .

٩ ـ **سماعى لأوركسترا وترى**، وهوصياغة (مونودية) جديدة لسماعى جهاركاه لصفر على (يضم أرباع الأصوات).

١٠ ـ **موشح منيتي عز اصطباري** لأوركسترا وترى وفلوت وهو صياغة مونودية للأوركسترا الوترى مع فلوت وفيولينة.

١١ ـ **رقصة بطولية** : للفلوت والأوركسترا الوترى .

١٢ ـ **رقصة احتفالية** : صهبة للأوركسترا وهناك نسخة أخرى لأوركسترا الحجرة .

● **ثانياً: مولفات لآلة منفردة مع اركسترا :**

١ ـ **بحيرة اللوتس** للفلوت والأوركسترا سنة ١٩٧٧ وهناك نسخة أخرى منها للأوبوا والأوركسترا (أو الفيولينة وقد استخدمت كحركة ثانية لكونشرتو الفلوت والأوركسترا .

(انظر أصداء الفلوت والأوركسترا).

٢ ـ **أصداء للفلوت والأوركسترا** سنة ١٩٨٤ روجعت سنة ١٩٨٦ وهي تعتبر حركة أولى للكونشرتو والأوركسترا .

٣ ـ **رابسودية للتشللو والأوركسترا** ، (انظر رابسودية التشللو والبيانو سنة ١٩٧٥ .

٤ ـ **فانتازيا على لحن شعبى مصرى** للفيولينة والأوركسترا وهناك نسخة أصعب للكونسير١٩٧٣ .

● **ثالثاً (١) المؤلفات الكورالية مع الأوركسترا :**

١ ـ **الصحوة غنائية** (كانتاته) للباريتون والكورال المختلط والأوركسترا على قصيدة **لصلاح عبد الصبور** (مهداة إلى روح أمين الخولى) سنة ١٩٦٦(الترجمة الألمانية، د. يورجين السنر) .

٢ ـ **ملحمة سيناء** كانتاته لكورال مختلط ولكورال أطفال والأوركسترا.

ـ العبور (للأوركسترا).

ـ العلم يرتفع فوق سيناء علي قصيدة لصلاح عبد الصبور للكورال والأوركسترا ١٩٧٤/٥ .

٣ ـ **ملامح مصرية** متتابعة للكورال والأوركسترا على أغانى شعبية: الحنة ـ مرمر زمانى ـ الواد ده ماله ـ روق القنانى (مع ناى وقانون . سنة ١٩٧٧.

٤ ـ **كادنى الهوى** كانتاته في صياغة بوليفونية على دور كادني الهوي لمحمد عثمان ، للكورال والأوركسترا سنة ١٩٧٨.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

٥ ـ **الطيب والشرير** مسرحية موسيقية للأطفال، للسوبرانو والتينور والباريتون والباص وكورال الأطفال، وراوى وباليه، على نص للشاعر **كامل أيوب** سنة ١٩٨١.

٦ ـ **المال** رومبا للسوبرانو (او للباص) والكورال والأوركسترا من الموسيقى التصويرية للفيلم التليفزيوني الاستعراضى التفاحة الخالدة.

٧ ـ **كان ياما كان** أو الحمامة المطوقة من كليلة ودمنة، لكورال الأطفال وراوى والأوركسترا، على نص لصلاح جاهين سنة ١٩٨٠/٨١.

(ب) أعمال للكورال:

(١) الكورال بدون مصاحبة:

١ ـ **ست أغان شعبية** فى صياغة بوليفونية لكورال مختلط: البطة (مع أوبوا) ـ روق القناني (مع فلوت وقانون) ـ الحنة ـ الواد ماله ـ حالى ع البدوية (مع فلوت وقانون) مرمر زماني. (انظر ملامح مصرية للكورال والأوركسترا).

٢ ـ **خمس اغان شعبية** لصوتين وثلاثة أصوات لكورال الأطفال ١٩٧٣ـ١٩٧٩: سوسة كف عروسة ـ التعلب ـ هنا مقص ـ حج حجيج ـ يا عم يا جمال.

٣ ـ **أربع أغان** لكورال الأطفال لصوتين وثلاثة أصوات ـ قطتى صغيرة ـ غاغو ساعة نومى (اللحن لأحمد خيرت) كان فيه واحدة ست لحن إحسان شفيق).

٤ ـ **ابتهال**: إنشاد إسلامى للنشيد (تينور) وكورس رجال وبنات، على كلمات للإمام زين العابدين سنة ١٩٦٨.

● **رابعاً: أعمال غنائية:**

١ ـ **اثنتين من أغاني مسرحية حاملات القرابين** لإسخيليوس (ترجمة: لويس عوض) متزوسوبرانو (كنترالطو) وأركسترا(أوبيانو) ـ ازرفى يا عين ـيارب يامنجى.

٢ ـ **النار والكلمات** (ليد) على قصيدة لعبد الوهاب البياتى، للغناء (سوبرانو أوتينور) والأركسترا (أو البيانو) سنة ١٩٦٦ (الترجمة الألمانية للمؤلف).

٣ ـ **الأمير سعيد** اغنية فنية للسوبرانو والكنترالوط على قصيدة لعبد الوهاب البياتى، مع الأوركسترا (أو البيانو).

٤ ـ **نسمة رايحة ونسمة جاية** للسوبرانو والأوركسترا أو الهارب (أو البيانو من مسرحية الطيب والشرير (مترجمة للألمانية أيضا).

٥ ـ **انا بنت السلطان** للسوبرانو، والأوركسترا (أو البيانو).

٦ ـ **ثنائى يا حلم يانور** للسوبرانو والتينور والأوركسترا أو البيانو من الطيب والشرير.

٧ ـ أغنية الشرير للباريتون والأوركسترا (أو البيانو) من الطيب والشرير.

● **خامسا: موسيقى الباليه:**

١ ـ **أوزوريس**: باليه فرعونى من ثلاثة مشاهد تصميم جوندل إبلينيوس (ألمانيا) سنة ١٩٧٨

روجعت وأضيفت لها حركتان فأصبح الباليه من خمسة مشاهد من تصميم عبدالمنعم وإرمينيا كامل سنة ١٩٨٤ (عناوين الحركات واردة ضمن الأعمال الأوركسترالية).

٢ ـ **حسن ونعيمة** : باليه من ثلاثة مشاهد على قصة شعبية لأوركسترا حجرة وآلات إيقاع ونفخ بعضها آلات شعبية مصرية سنة ١٩٨٠ (الحركات وردت في الأعمال الأوركسترالية).

٣ ـ **إيزيس** رقصة ثنائية.

● **سادسا : موسيقى الحجرة :**

(أ) للبيانو:

١ ـ **خمس مقطوعات صغيرة للبيانو** سنة ١٩٥٥.

محاكاة ـ سنكوبات ـ شكوى ـ دعابة ـ رقصة الدربكة.

٢ ـ **تنويعات حرة على لحن شعبي مصري** سنة ١٩٥٦ (نشرتها دار دوبلنجر النمساوية).

٣ ـ **إلى الشهداء العرب** : مرثية ـ صراع.

على أساس بعض أفكار موسيقى الفيلم التسجيلي وجوه من القدس سنة ١٩٧٤.

(ب) للوتريات :

١ ـ **صوناته للفيولينة والبيانو** سنة ١٩٥٩ (مهداة إلى سمحة).

٢ ـ **تأملات للفيولينة المنفردة** سنة ١٩٨٣ (مهداه إلى ابنتي بسمة).

٣ ـ **ارتجالات على لحن بائع متجول** للتشللو المنفرد سنة ١٩٨١

(مهداة لكامل صلاح الدين).

٤ ـ **فانتازيا للفيولينة على لحن شعبي مصري** : (من المقامات ذات الأرباع) نسخة بسيطة سنة ١٩٧٠، نسخة للكونسير سنة ١٩٧٣/ (انظر الأعمال لآلة منفردة مع الأركسترا).

٥ ـ **ثنائية للفيولينة والتشللو** سنة ١٩٨٢ (في المقامات ذات الأرباع) سريع ـ عريض بنوستالجيا ـ سريع بمرح.

٦ ـ **رابسودية للتشللو والبيانو** سنة ١٩٧٥.

٧ ـ **ثلاثية للفيولينة والتشللو والبيانو** من حركتين سنة ١٩٨٦ (صلاة أخناتون ـ رقصة فينيقية).

٨ ـ **سكرتسو للفيولينة والبيانو للأطفال.**

٩ ـ **ثلاثية للهارب والفلوت وآلات الإيقاع.**

الحركة الأولى رقصة إيزيس سنة ١٩٨٧ (انظر الأعمال التي لم تنته).

١٠ ـ **مرثية (إبليجيا) للتشللو والبيانو** (نسخة من أغنية اذرفي ياعين من مسرحية حاملات القرابين).

(جـ) لآلات النفخ :

١ ـ **تساعية (نونيت) لآلات نفخ وهارب**، مأخوذة عن متتابعة الأركسترا.

٢ ـ **الرقصة البطولية للفلوت والهارب** (أو فلوت ووتريات).

٣ ـ بحيرة اللوتس للفلوت أو الأوبوا (أو كذلك الڤيولينة) مع البيانو سنة ١٩٧٧ (مهداة إلى سمحة).

٤ ــ **أضواء متكسرة** Prism Lights للفلوت بدون مصاحبة (فى المقامات ذات الأرباع، وهى نسخة أخرى من مناجاة الكلارينيت ١٩٨٧.

٥ ـ **مناجاة** Vertrauliches Gesprâch للكلارينيت بدون مصاحبة فى المقامات ذات الأرباع (مهداة إلى محمد حمدى) سنة ١٩٨٤.

٦ ــ **دعاء للكلارينيت والبيانو** (على أساس أغنية يارب من حاملات القرابين).

٧ ــ **رومبا للكونسير للطرمبت والبيانو** (على أساس موسيقى فيلم التفاحة الخالدة).

٨ ـ **ثلاثية للكلارينيت والأوبوا والبيانو للأطفال.**

● **سابعا : الموسيقى التصويرية:**

(أ) للإذاعة والمسرح :

١ ــ **موسيقى لتراچيديا اسخيلوس**: حاملات القرابين الترجمة العربية د. لويس عوض سنة ١٩٦٤

٢ ــ **المسرحية الإذاعية المسلسلة : القدس**

٣ ــ **الموسيقى التصويرية والرقصات لعرض : موال من مصر** سنة ١٩٧٣

(ب) للسينما والتلفزيون:

١ ــ **فيلم وثائقى : الحياة اليومية عند القدماء المصريين.**

٢ ـ **فيلم وثائقى عن المثال أنور عبدالمولى**

٣ ــ **فيلم وثائقى وجوه من القدس** (للبيانو).

٤ ــ **فيلم استعراضى تلفزيونى** : التفاحة الخالدة.

٥ ــ **فيلم تلفزيونى صامت** (الموسيقى هى التعليق الوحيد فيه) : أوزوريس.

٦ ــ **فيلم وثائقى تليفزيونى عن المتحف المصرى** سنة ١٩٨٥.

٧ ــ **الموسيقى لمسلسل تلفزيونى** : لا إله إلا الله من (٣٠) حلقة عن أخناتون والتوحيد سنة ١٩٨٦.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وفى العدد القادم من «إبداع» سننشر نص مقال قمنا بترجمته عن الإنجليزية للمستشرقة الروسية: د.ايزابيلا إيوليان، عن «موسيقى الموسيقار المصرى الكبير جمال عبد الرحيم، بمناسبة ذكراه الخامسة.

متابعات
مسرح

هناء عبدالفتاح

عطـــوة
بين الفارس والكوميديا!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا جدال فى أن مسرحية **«غراميات أبو مطوة»** - وهو العرض المسرحى الجديد الذى يقدم فوق خشبة المسرح القومى الآن - محاولة من المحاولات الساعية إلى البحث عن طريقة لاستقطاب المتفرج المصرى لمسرح الدولة؛ بعد أن سرقته أضواء المسارح الخاصة والتجارية، وجذبتْ أبصاره بوسائل عديدة من بينها الفارس و«التنكيت» والاستعراض على أفضل الأحوال، والنكات الفاحشة الغليظة، والمشاهد الخليعة، والرؤية الفكرية المسطحة على أسوأ الأحوال.

ولا جدال أيضا فى أن **«عطوة أبو مطوة»** نجح نجاحا ملحوظا فى جذب المتفرجين ليشغلوا بتواجدهم اليومى مقاعد صالة المسرح القومى العتيد وشرفاته. تأتى الجماهير كل يوم لرؤية العمل المسرحى وهى تضع فى حسبانها أنها تجىء ليس فقط لمشاهدة ملهاة ساخرة، ولكن لتشارك كذلك فى ممارسة اللعبة المسرحية المقدمة فوق الخشبة، وتخرج ببعض الأفكار والانطباعات، وربما بروى فكرية يستخرج منها المتفرج ما يستثيره ويشغل فكره ولو قليلا فيما يُطْرح فوق الخشبة.

ومع كل ما طرحه هذا العمل المسرحى - وهو قليل على المستوى الفكرى - ينبغى لنا أن نتوقف هنا عند بعض الملاحظات. لعل من أهمها أنه يشترك فى إبداع هذا العرض المسرحى الكوميدى عدد من المبدعين على رأسهم الكاتب المسرحى الكبير **ألفريد فرج**؛ ويقوم بإخراجه المخرج المسرحى الفنان **سعد أردش** ويشترك فى تمثيله نخبة من الفنانين على رأسهم **يحيى الفخرانى وعبلة كامل ومحمد أبو العينين ومحمود العراقى**.

يستلهم **ألفريد فرج** عمله من مسرحية **«أوبرا الشحاذين»** التى سطرها الكاتب المسرحى الإنجليزى **چون جاى** فى القرن الثامن عشر،

وحاول أن يجد لها الكاتب المصرى معادلاً موضوعيا فى مسرحيته **«عطوة أبو مطوة»** فاستلهم شخصيته عطوة (**يحيى الفخرانى**) لصا مصريا ظريفا حاذقا راجعا بنا إلى مغامرات لص شبيه هو **«حافظ نجيب»** الذى كان يقوم بسرقاته فى حى الأزبكية وغيرها من أحياء القاهرة فى تلك الأيام التى شهدت فيها القاهرة سنة ١٩٣٠ تفاقم الأزمة الاقتصادية والعالمية.

اعتدنا أن نكتشف فى أعمال **ألفريد فرج** بداية من **«سقوط فرعون»** و**«حلاق بغداد»** و**«سليمان الحلبى»** مرورا بمسرحيته القصيرة **«بقبق الكسلان»** و**«الزير سالم»** وصولا إلى **«على جناح التبريزى وتابعه قفة»** و**«رسائل قاضى أشبيلية»** و**«دائرة التبن المصرية»** تأثراته الواضحة بمنابع صافية، يستقى مادتها من التراث المصرى القديم والعربى، وينعكس ذلك فى نسيج التجربة المسرحية المؤلفة، وفى تركيب الشخوص المسرحية، والصياغة العصرية لكلاسيكيات تراثنا الأدبى، وما طبع هذه الأعمال بالتميز هو استفادتها الدقيقة من المادة التراثية بعيون معاصرة، ليطرح من خلالها ما يمس واقعنا الحياتى المعاصر بشكل غير مباشر. وربما يكون لجوء **ألفريد فرج** إلى التراث لأن هذا الشكل أتاح له أن يعلِّق على مشجب التاريخ أطروحاته المعاصرة حول قضايا مصيرية كالعدالة والحرية والديمقراطية، والتى لم يستطع آنذاك أن يعلنها صراحة فى الستينيات والسبعينيات؛ لأن الرقابة كانت تقف بالمرصاد ضد هذا النوع من المحاولات. كما يرى بعض النقاد المحدثين. ومن المؤكد أن **ألفريد فرج** استطاع فى أعماله أن يحقق لنا هذا التراث من أنقى منابعه وأصفاها، وأن يستكشف فى أعماله أعظم القيم الفكرية والأخلاقية/ التعليمية، يستفيد فى ذلك من أفضل الصيغ المسرحية العالمية؛ التى تمكنه من بناء الجسور بين الماضى والحاضر، واستطاع كذلك أن يحقق إنجازات متفوقة وباهرة فى مجال البحث عن لغة مسرحية لها مفرداتها التى تتميز بخصوصيتها، مما حقق للمسرح المصرى والعربى، ما لم يحققه منظروه فى مؤتمراتهم ومحافلهم ولقاءاتهم ومهرجاناتهم الدولية عندما يتناقشون ويثرثرون حول ذات القضايا «الهوية - التراث - الشخصية القومية - الكلاسيكية والمعاصرة.. إلخ» دون الوصول إلى رؤى تتخذ مساراتها فى تطبيق مسرحى حىّ، فى ذات الوقت كان **ألفريد فرج** على رأس المسرحيين المبدعين الذين يطبقون كل تلك المفاهيم فى بنيات مسرحية فنية خالصة تعد روائع وعلامات بارزة فى مسرحنا المعاصر.

فماذا حدث فى «عطوة أبو مطوة»؟

فى ظنى أن «المطوة» عند «عطوة» قد قَطَّعَتْ كثيرا من أوصال هذه الأطروحات السالفة التى اتسم بسماتها مسرح **ألفريد فرج**. لم تحاول هذه المسرحية الأخيرة أن تناقش قضية بعينها من خلال نسيج درامى متشابك الأطراف، بقدر ما حاولتْ أن تقترح بديلا مسرحيا للموقف الدرامى المتطور والفكر الذى كان يمكن أن يُطْرح من خلالها فوق الخشبة؛ كان هذا البديل هو اللعبة المسرحية. ومع أن هذه اللعبة أَمْلَتْ بدورها صيغة العرض

المسرحى وإطاره، الذى سعى من خلاله مخرجها **سعد أردش** إلى قيادة ممثلى هذه اللعبة باقتدار ومهارة - وهذا مكسب فى ذاته لأن هذا الفنان المخضرم استطاع أن يرسم لنا حركة لشخوصه المسرحية تتسم بالخفة والانضباط، فى الوقت الذى اعتدنا أن نشاهد له أعمالا مسرحية من نوع آخر، تخلو من هذا الطابع الكوميدى الخفيف وتنطبع بطابعها الدرامى الصرف - إلا أن هذا العرض المسرحى وقع برمته فى الحفاظ على أطر اللعبة المسرحية التى تتخفف من ثقلها الدرامى، بحثا عن شكل كوميدى يعتمد فى صياغته للأحداث على الحركة لذاتها والموقف الساخر الأقرب إلى «**الجروتسيك**» دون محاولة متأنية للوقوف أمام الظاهرة الاقتصادية/ والاجتماعية المتأزمة أو حتى القضية الفكرية للتحاور معها؛ وهو ما كنا نتوقعه فى عمل كهذا يجمع المؤلف **ألفريد فرج** والمخرج **سعد أردش**. لذلك وقعت المسرحية أحيانا فى الفكر المُهمَّش؛ وأحيانا أخرى فى الخطاب التعليمى المباشر خاصة فى توجهات «**عطوة**» اللص الأنيق الذى يشبه اللص الانجليزى الظريف **أرسين لوبين** الذى يسرق بهدوء وأناقة؛ أو فى تصريحات «**شحاتة**» ملك الشحاتين رجل الشارع الذى يسرق فى نظام اجتماعى وسياسى فوضوى يفرض بناء مؤسسات «**للشحاتة**» والسرقة المقنّعة داخل مجتمع يسرق فيه الكل بداية من السلطة حتى رجل الشارع. وعلى الرغم من أن الأرضية التاريخية التى ارتكز عليها العرض المسرحى هى فترة الثلاثينيات - وهى تفاقم الأزمة الاقتصادية العالمية والمصرية بدورها - إلا أن هذا كله لم يؤثر - فى ظنى - تأثيرا حقيقيا فى تقديم جوهر القضايا الملحة التى حاولت أن تطل بر وسها فى العرض المسرحى، ولكنها سرعان ما انحسرت واختفت وراء المواقف الكوميدية والاستعراضات الغنائية الراقصة.

لذلك كله يصبح من العسير على الناقد تقييم هذا العرض المسرحى من منطلق ما يطرحه أكثر من منطلق ما يقدمه من لعبة مسرحية، والآثار المترتبة على وجود هذه اللعبة فى تقديمها بأسلوب الأداء المسرحى المستثير للضحك غير الغليظ والترفيه الساخر، اللذين يستفيدان من إنجازات كوميديا الشخصيات أو الأنماط، وهى سمة تطبع العرض المسرحى ككل بطابعه. إننا نشاهد محاولات فى تفسير المخرج وأداء الممثلين بدورهم للبحث عن «موديل» أو شخصية تختلف كل منها عن الآخر، كأسلوب أو طريق فى البحث عن الكوميديا فنشاهد «**عطوة**» مثالا للص الظريف الأنيق، و**محمد أبو العينين** نموذجا للص المتأنق الذى يرتدى بذلة بيضاء لا تناسبه (عن قصد) ممثلاً لملك الشحاذين - اللص - ابن البلد؛ و**عبله كامل** «بلية» زوجة عطوة، وابنة غريمه تحاول أن تكون سيدة مجتمعات لكنها لا تصلح، ونشاهد تلك النمطية/ الكوميدية فى عصابة «**عطوة**»: شلاطة (علاء قوقة) - بنكنوت (**مصطفى درويش**) - الكتف (**موسى النحراوى**). وكذلك فى شخصية «**الأونباشى**» المرتشى الذى مثله **محمود العراقى**، وفى **سعيد الصالح** (جاربو) و**عماد العروسى** (خطاف)، يحاول كل ممثل من هؤلاء أن يجد له شخصية منفردة تتميز بكاريكاتوريتها ونمطيتها الخاصة التى تجعل كلاً منهم فى اختلاف عن الآخر. نجح

معظم هؤلاء الفنانين فى خلق هذه الكاريكاتورية التى صبغت العرض بصبغته، وهذا ليس بعيب أو خطأ نقدى، ولكنه معيار آخر يجعلنا نضع هذا العمل فى موضعه الصحيح، وهو محاولته أن يقترح عملا كوميديا يهدف إلى الترفيه الناقد على حد تعبير مخرج العرض **سعد أردش** فى البرنامج المطبوع، وقد تحقق هذا فى مستواه الأول، لكننا لم نتنبه فى مستواه الثانى أى فى قيمته الفكرية وثقله الدرامى اللذين تميزت بهما أعمال هذا المخرج المبدع، وهذا الكاتب المسرحى الكبير، لذلك فإن النجاح هنا كان جزئيا وليس كليا. فالعرض المسرحى ينظر بعين إلى استقطاب الجماهير إلى مسرح الدولة (**المسرح القومى**) فيستقطبها بالفعل، ولعل الدليل الواضح هو النجاح الجماهيرى اليومى، لكنه لم ينظر بالعين الأخرى إلى ذلك الثقل الفكرى - على مستوى المضمون - والذى كان يمكن أن يتحقق دون فقدان للطابع الكوميدى المسيطر.

استخدم العرض المسرحى فى المستوى الأول الاستعراض (**عبدالمنعم كامل - مجدى صابر**)، تأليفا ولحنا وموسيقى (**بهاء چاهين - على سعد**) من خلال ديكور نمطى سريع الانتقال (**سكينة محمد على**)، وملابس ملائمة لعصر الثلاثينيات (**سامية خفاجى**)، وصاغ المخرج فى تفسير عرضه المسرحى بالاستعانة ببعض وسائل العرض الأخرى التى استعارت من التوثيق روحها، وهى استخدام «الشرائح الضوئية (**مصطفى الرزاز**) التى عرضت من وراء الستارة الخلفية مناظر من العصر (حى الأزبكية القديم - الأوبرا - قصر عابدين - صور للملك فؤاد وعطوة أبو مطوة) وغيرها من الشرائح الفوتوغرافية التى يعرضها المصباح السحرى لتذكيرنا بالزمان والمكان فى فترة الثلاثينيات. أظهرت اللوحة الاستعراضية «كشكش بيه» بائع القطن الفلاح الذى أثرى فجأة فى ظل الظروف الاقتصادية المتغيرة لمصر آنذاك، فقد جاء إلى القاهرة وافدا من قريته للاستمتاع فى ملاهيها ومواخيرها مع الوافدين الآخرين من المستعمرين الإنجليز الذين ينتشرون فى البلاد. ففى استخدام المخرج لهذه الوسائل الإيضاحية والتوثيقية التى حاولت أن تُدْخل العرض فى إطار شكلى يطبعه بطابع تاريخى نقدى، تقييما للمؤلف والمخرج معا للعصر آنذاك، وكأنها رسالة منذرة بما يمكن أن يحدث فى مصر الآن.

«عطوة أبو مطوة» مدخل لعمل جديد يمكن أن يتعاون فيه **ألفريد فرج وسعد أردش ليقترحا** فيه صيغة متسمة بالسخرية الناقدة والفكاهة اللاذعة كإطار وشكل تُسْتنبتُ داخله قضية أو أطروحة فكرية بعينها سعيا للتغيير والتأثير فى المجتمع.. ولا أشك فى أنهما قادران على تقديم ذلك.. لأنهما مبدعان من طراز فريد.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

متابعات

سينما

فريال كامل

مهرجان القاهرة الدولى الرابع لسينما الأطفال

بين يومى ٢٠، ٢٦ سبتمبر ١٩٩٣، أقيم **مهرجان القاهرة الدولى لسينما الأطفال** بمدينة الإسكندرية. ونظم هذا المهرجان الاتحاد العام للفنانين العرب. والهدف من هذا المهرجان هو تشجيع الأفلام، ذات المستوى الفنى الرفيع، التى تهتم بمشاكل الأطفال، وتسهم فى تربيتهم، وتوجيه سلوكهم. وشارك فى هذا المهرجان عشرون هيئة ثقافية مصرية وأجنبية، عدا إحدى وثلاثين سفارة ساهمت فى إنجاز هذا المهرجان وإخراجه إلى حيز الوجود.

وقد عرضت فى هذا المهرجان، فى المسابقة الرسمية، والبرنامج الإعلامى أفلام روائية ووثائقية وتعليمية، وأفلام التحريك والبرامج التليفزيونية. وقام بالتحكيم فى هذه العروض لجنتان دوليتان من خبراء ثقافة الطفل: إحداهما للأفلام الروائية والوثائقية، والثانية لأفلام التحريك والبرامج التليفزيونية. وتولت كل من لجنتى التحكيم فى المسابقة اختيار ثلاثة أفلام، للتنافس على الجوائز التى يمنحها المجلس العربى للطفولة، ومقدارها خمسون ألف جنيه، وفى دورة هذا المهرجان الرابعة عرض ١٥١ فيلما من إنتاج ٣١ دولة من بينها ١٦ فيلما لسبع دول عربية هى : **الجزائر، ليبيا، السعودية، سوريا، الإمارات، تونس، مصر**.و قد شاركت الصين وحدها بتسعة عشر فيلما، وكندا باثنى عشر فيلما، والولايات المتحدة بأحد عشر فيلما، ومن بين كل الدول العربية عرضت الإمارات وحدها عشرة أفلام تليفزيونية، وشاركت مصر بعشرين فيلما وبرنامجا تليفزيونيا

وبين أفلام هذا المهرجان كان ثمانية عشر فيلما حاصلا على جوائز عالمية، من بينها الفيلم السويسرى : **آنا آنا**، والبرنامج

الامريكي: **الرياضيات والعلوم**، والفيلم الوثائقي. الاسترالي:«**كتجارودات**» غير فيلم الافتتاح «**الجميلة والوحش**» الحاصل على جائزتي أوسكار٩٢ لأفضل صورة وأفضل أغنية.

١ ـ وفيلم الافتتاح «**الجميلة والوحش**» (٨٥ ق) من إخراج **جارى و تراتسدل وكيرك وايز**، وهو الفيلم رقم ٣٠ فى رصيد مؤسسة **والت ديزني** من الإنتاج الضخم. وهو معدعن قصة خيالية سبق أن أعيد كتابتها ومعالجتها فى أكثر من فيلم سينمائى. ومازالت تحتفظ بمذاق الفيلم الروسى البديع «**الزهره القرمزية**» الذى فاز **بالقاهرة الذهبية** فى العام الماضى، وبمذاق فيلم من إخراج **جان كوكتو** سنة ١٩٤٦

وقد صنف كأحد كلاسيكيات السينما الفرنسية.

وتدور أحداث القصة حول فتاة القرية الرقيقة التى تعشق الغناء والقراءة والتى تصد «**راجاسون**» فتى القرية المغرور بقوته العضلية عن مغازلتها، بينما تجل والدها الباحث والمخترع الذى يسخر منه «**جاسون**» ويتهمه بالجنون.

وعندما يقع والدها أسيرا لمسخ مرعب لا تتهاون عن الخروج فى ليلة شتوية عاصفة للبحث عنه مخترقة، الغابة الموحشة ومتحدية الذئاب والأشباح ـ وتقدم الفتاه نفسها فداء لوالدها العجوز. وتعرف أن الفرصة مواتية لكى يزول السحر عن الوحش إن كسب قلب فتاه، قبل عيده الواحد والعشرين.

وقد عمل فى الفيلم ٦٠٠ فنان على مدار ثلاث سنوات ونصف، أنجزوا فيها حوالى مليون لوحة.

وقد وهب فن التحريك، الحدوتة أفاقا رحيبة من الخيال والإبداع، بدءا من تجسيد شخصيات مبتكرة تحرك الأحداث مثل: الشمعدان، والساعة، وبراد الشاى، ويحكى فى الاستعراض الغنائى لأدوات المائدة احتفاء بالفتاة الرقيقة.

وكما نجح فن التحريك فى إضفاء البهجة والجمال على بعض اللقطات، تمكن أيضا باقتدار من تجسيد مشاعر الخوف والرعب، فى مشاهد الغابة ليلة العاصفة،ومهاجمة الذئاب الجائعة للفتاة، فى رحلة العودة لرعاية والدها المريض.

وقد تكاملت عناصر الفيلم: الألوان، الموسيقى والحركة فى إيقاع متدفق يلهب المشاعر ويجذب النفوس ويخطف الأبصار.

ويقع إثارة وإثراء الخيال على قمة اهتمامات السينمائيين فى أعمالهم الموجهة للأطفال، وذلك بتشكيل كائنات مبتكرة، تتحرك على الواقع وتدخل عالم الطفل وتتفاعل معه. ففى فيلم «**زيرى حمل السحاب**» يهبط حمل صغير ناصع من السحاب إلى ضيعة فى الريف الألمانى، ويشعر بالغربة ويعانى من الوحدة، فينزوى فى حجرة خلفية، حيث يجده بطل الفيلم الصغير، وسرعان ما يتم التواصل بينهما.

وإذا كان منطقيا أن يتسع خيال الطفل لمخلوقات غير واقعية، فإن الجديد والمثير للدهشة أن يمتلك الكبار فى الفيلم، أيضا من الصفاء والشفافية ما يبصرهم بمثل هذه المخلوقات الخيالية.

وفى الفيلم يجتمع أهل القرية الكبار والصغار على هدف واحد، هو إعادة الحمل التائه الى أهله.

وفى مشهد النهاية تتعاطف قوات المطافىء مع الأهالى وتقدم لهم السلم الأتوماتيكى لحمل الصغير إلى أهله فى أعالى السحاب..

وفى الفيلم الروائى السويسرى **«أنا أنا»** (٧٥ق) تتصاعد درجة الإثارة عندما تختفى **«أنا»** داخل جهاز الكومبيوتر، فيطبع منها نسخة طبق الأصل من حيث الشكل، وإن تمايزت من حيث الطباع، مما يحدث عنه الكثير من المفارقات المرحة لأنهما يظهران بالتناوب فى البيت وفى المدرسة.

وفى الفيلم التشيكى **«ساحرات من الضواحى»** (٨٤ق) تعثر طفلتان على كتاب قديم فى فن الطهى فيثور حماسهما لعمل بعض وصفاته التى تأتى بنتائج أغرب من الخيال.. فتتحول قطتهما الصغيرة الى نمر، وتتحول السمكة الصغيرة التى اصطادها الأب الى سمكة ضخمة يضيق بها البانيو، وتصل الإثارة الى ذروتها عندما يتذوق خطيب أختهما الشراب السحرى، فيتحول إلى دبٍّ - ويصبح من المحتم البحث عن بقية صفحات الكتاب المفقودة للتوصل إلى الوصفة المضادة، قبل أن يكتشف الأهل سر تلك الحيوانات المفترسة المقيمة فى البيت.

وفى فيلم **«الحديقة الخلفية»** تكتشف مارى مفتاحا لحديقة مهملة خلف القصر وقد نمت حولها الأعشاب البرية، حتى حجبتها عن الأنظار وتكافأ البطلة على هذا الكشف بأن يزول المرض عن صديقها وابن عمها لحظة دخوله إلى الحديقة.

فى فيلم **«الأسد والساحرة ودولاب الملابس»** يخترق الأطفال دولاب الملابس إلى غابة الشتاء الدائم، وهناك يخوضون مغامرات مثيرة مع ملكة الثلوج البيضاء، وينقذهم منها أسد الغابة الحنون.

●

وفى قراءة للأفلام المشاركة فى المهرجان من جميع دول العالم، نرى أنها بلا استثناء قد حافظت على ميثاق الأخلاق الإنسانى وأحيت الرومانسية، وتجنبت كل ما يثير مخاوف الأطفال، ويبدد أمنهم، كما اهتمت فى المقام الأول بغرس زهرة الرحمة بين أفراد الأسرة .

وفى الفيلم السويدى **«الأب والأميرة والساحرة والطائر الأسود»** (٤٥ق) يروى الأب لابنته الصغيرة - عبر التليفون - حدوتة خيالية بلغة رفيعة تتخللها بعض المقاطع المنظومة؛ يغنيها الأب بصوت عميق، معبر يفيض بالمشاعر. وعلى جناح الخيال تطير الطفلة فى رحلة للبحث عن الطائر الأسود، وفى الأجواء الطبيعية تلتقى بعرائسها الخشبية، وجيرانها الطيبين، وقد تجسدوا فى شخصيات تلعب دوراً فى القصة.

●

وتفرض الدعوة العالمية للحفاظ على نقاء البيئة ضد التلوث، نفسها بشكل ملحوظ على أفلام الأطفال فى مختلف بلاد العالم.

وفى فيلم التحريك الصينى **«الغابة والطيوروأنا»** إشارة إلى قانون التوازن فى الطبيعة دون كلمة واحدة تختفى العصافير من الغابة نتيجة لحملات الصيد الجائر، فتتضاعف جيوش الديدان التى تعصف بالخضرة، وعندما ترجع العصافير يعود للطبيعة توازنها.

وفى الفيلم الإنجليزى «داني بطل العالم» ٩٤ق من إخراج چيفين ميلر تتعاطف «داني» مع الدجاج البرى الجميل الذى يلهو بصيده السيد مالك الناحية مع أصدقائه. يدبر «داني» حيلة يجمع بها الدجاج فى مكان آمن لحمايته من الإبادة، وبذلك استحق لقب بطل العالم.

كذلك تبدو الدعوة للحفاظ على المحميات الطبيعية واضحة.

ففى الفيلم التسجيلى السويدى «جزيرة ليتا» (٤٠ق) والجزيرة واحدة من ٢٥ ألف جزيرة فى أرخبيل ستوكهولم وهى محمية طبيعية تقطنها أسرة لينا وحدها وتتولى رعايتها.

وإذا كان التعليق هو أحد المشاكل التى تواجه مخرج الأفلام التسجيلية خاصة الموجهة للأطفال، إذ غالبا ما يهوى بها قاع الرتابة والملل ويفرغها من المشاعر، ويخرجها عن دائرة الجاذبية للمتفرج الصغير فإن مخرج الفيلم هنا قد وفق فى إضفاء جو من الألفة والخصوصية، عندما اختار الطفلة لينا كمعلقة تحكى طوال الفيلم عن حياتها على الجزيرة من الصباح إلى المساء وينهى المخرج فيلمه بعبارة للأب يؤكد أن ما تكتسبه لينا من احتكاكها بالطبيعة أعمق تأثيرا مما تحشى به عقول الأطفال فى المدرسة.

●

وفى لقاء صحفى مع هانز فرنر ماكفتير قال: «أوسكار الكسلان»١٥ق) هو أول فيلم تحريك لى، بعد ٢٥ فيلما تسجيليا. أعمل أستاذا للكيمياء فى الجامعات، وأدرك جيداً التأثير الفتاك للمواد الصناعية على صحة الإنسان بل وعلى حياته. لقد جف حلقى وأنا أحاول اقناع ملوك الصناعة بالتخلى عن بعض أرباحهم الباهظة، فى سبيل لقاء الطبيعة وسلامة الإنسانية، وقد تحولت إلى صناعة الفيلم لأوجه رسالتى إلى الآلاف من الأطفال والشباب فى المدارس والجامعات ..

«وأوسكار» فيلم تعليمى ملىء بالبيانات العلمية، وهو معد عن كتاب يدرس فى المدارس.

ويحكى قصة سقوط أوسكار الشقى وصديقه القط فى مقبرة للنفايات، وعندما يفقدان الأمل فى الخلاص يتتبعان فراشة تخرج من طاقة صغيرة، إلى عالم النقاء والخضرة، حيث تعيش كافة الكائنات قوية وجميلة.

●

وتبقى السينما التسجيلية ما حيينا غواصة فى بحر الثقافة كاشفة عن لآلئها، تصوغها عقدا على صدور جمهورخاص وفي عروض خاصة أيضا من أجل أهداف اجتماعية وقومية. وجمهور الأطفال جمهور خاص من حيث الآمال المعقودة عليه ولذا فهو أحق من غيره أن توليه السينما التسجيلية اهتمامها.

وفى الفيلم الأسترالى «كتجارودات وجوه فى الزحام» الذى يعرض ٥٨ق) منتقاة من مجتمع الكتجارودات ، مركزا على عناية الأم لصغارها ، كما يسجل لقطات ثمينة للصغار فى لهوهم ويقدمهم ككائنات راقية ، تملك مشاعر ، ولها عادات وحياة اجتماعية ، تستحق التأمل والاحترام.

●

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وقد أثرى المهرجان بمشاركة كندا باثنى عشر فيلما تعليميا ، من بينها أفلام تغوص فى الحياة الاجتماعية للأسماك ، وأخرى تحلق مع النحل فى رحلته المقدسة بين الأزهار ، لنقل حبوب اللقاح ، حتى تثمر الفواكه ، وتنضج المحاصيل ، وعرضت كندا أيضا فيلما عن الكون والكواكب ، وفيلما ثمينا عن قصة تطور الحياة الإنسانية عبر الزمان ، بداية بالحيوانات المتسلقة قبل ٥٠ مليون سنة ، إلى العصر الحاضر .

ولا تخطىء عين المتذوق قصيداً سينمائيا يكتسب بلاغته من اختزال المكان والزمان ، مما يرفعه إلى مرتبة الشعر والموسيقى . فى فيلم «**الفصول الأربعة**» يختزل لنا المخرج الهولندى **مارتن كويمان** رحلة الطبيعة خلال عام كامل فى ٨٠ ثانية . على لوحة ثابتة تشبه البارفان تزهر فيها الزهور ، وتحلق الفراشات والطيور ثم يعمر الدنيا دفء الشمس ، وبعدها تتساقط أوراق الأشجار ، ثم تقصف الرياح بالنوافذ وتستكين الطيور داخل أعشاشها ، وهكذا تدور الدنيا .

وتؤسس المخرجة البولندية (**انا دوديك**) فيلمها « **مازوكا**» على كوتشرتو **لفريدريك شوبان** بذات الاسم ، وفى ١١٣ ثانية فقط تصور الفنانة بالرسوم الريف البولندى فى القرن التاسع عشر .

●

وقد استطاع مهرجان القاهرة لسينما الأطفال أن يثير الاهتمام فى البلاد العربية ، بضرورة إنتاج أفلام للأطفال . وفى دورة المهرجان الرابعة هذا العام شاركت طلائع الإنتاج السينمائى العربى من : **تونس ، والجزائر ، وسوريا ومصر** الذى كان لها فضل الريادة فى هذا المجال .

وقد شاركت **سوريا** بفيلم **عروس البحيرة** من إخراج **ليالى بدر** .والفيلم يعرض لموقف بسيط فى الحياة طفلة جميلة تعانى من الوحدة فى غياب أمها خارج المنزل ، وتتوالى مشاهد الفيلم فى سلاسة ورقة، يفرضها وجود الطفلة ذات الوجه الملائكى . وفى الحجرة الوحيدة بالمنزل ، حجرة والدتها ، لا تخطىء العين لمسات فنية للمرأة العربية فى سجادة ذات نقوش عربية على الحائط ، وغطاء مطرّز للفراش ، غير صندوق للحلى مزخرف بزخارف عربية ، تلهو الطفلة بمحتويات الصندوق من المشغولات الفضية التى تفصح عن فن رفيع وصناعة راقية ، تحلم الطفلة بجنية تحملها إلى أرض الأحلام حتى ترجع أمها إلى البيت .

ويتميز الفيلم المصرى «**الأصدقاء الأربعة**» أيضا ببساطة العرض ، ووضوح الهدف ، ومصرية الشخصيات خاصة الحيوانات التى تتعاون لإعادة المسروقات إلى صاحبها . وفى الفيلم الجزائرى «**سفرية سليم**» نلتقى بتقنية متقدمة عن سابقيه ، وقصة مركبة لطفل يلتقى بفنان يرسم لوحة ، فيعبر من خلالها إلى عالم الفن الرفيع ، فن التصوير ، وفن الباليه أيضاً

●

تعيش السينما السينما تعيش
فن جميل فى حلاوته مفيش
اتولدت مع ستو وجدو
تعيش السينما

بهذه الأغنية التى كتبها **بهاء جاهين** اختتم الأطفال أعمال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المهرجان ووزعت جوائز **القاهرة** على ١٤ فيلما .

فى مسابقة الأفلام الروائية فاز بالقاهرة الذهبية الفيلم الألمانى «**زيرى حمل السحاب**» إخراج **رولف لوزاتسكى** ، وبالفضية للفيلم الكندى « **خطر القمر المكتمل** » إخراج **جريتى كلاى وجورجين برواز** .

وفاز بالذهبية للأفلام الوثائقية الفيلم الاشتراكى **كتجارودات** ، **وجوه فى الزحام** إخراج **جان الدتهوفن** ، وبالفضية الفيلم الأمريكى « **الرياضيات والعلوم**» تبدأ الآن من إخراج **ألفريد هتلمان** وبالبرونزية الفيلم السويدى «**جزيرة ليتا**» **لكريستين كونك وليتار دريتلند** .

وقد فاز بالذهبية للبرامج التلفزيونية البرنامج الكندى « **فئران الكتب**» **لجيرمى بولوك** وبالفضية الفيلم البرتغالى « **بيبو**» **لجورجى بيخودى كوستا** .

وقد فازت مصر بالقاهرة **البرونزية** عن فيلم «**الأصدقاء الأربعة**» **لحسن عبد الغنى** .

وفى مسابقة أفلام التحريك حصل الفيلم الصينى **الغابة والطيور** «**وأنا** » على الذهبية ، بينما حصل الفيلم الهولندى ، «**الفصول الأربعة**» **لمارتن كويمان** على الفضية ، وفاز بالبرونزية الفيلم النمساوى «**أوسكار الكسلان**» **لهانز ماكفيتش** .

وقد فاز بجوائز المجلس العربى للطفولة والتنمية الفيلم السورى «**عروس البحيرة**» إخراج **ليالى بدر** والفيلم المصرى « **الأصدقاء الأربعة**» **لحسن عبد الغنى**، والفيلم الجزائرى « **سفرية سليم**» للمخرج **أحمد بن كاملة** .

وقد قدمت هيئة تحكيم الأطفال جائزتين نوعيتين عن العروض والندوات .

وقد عرضت أفلام المهرجان فى خمسة عشر مركزا وناديا للأطفال ، منها : قصر السينما ، وحديقة الحوض المرصود بالسيدة زينب ، وحديقة دار العلوم بالمنيرة مركز شباب الجزيرة ، والأميرية ، وعابدين، والمؤسسة العمالية بشبرا الخيمة ، ونوادى الأطفال فى الهرم والعجوزة وحلوان ، ومكتبات جمعية الرعاية المتكاملة ، بالإضافة للعروض التجارية فى ثلاثة من دور العرض السينمائى .

وفى إطار المهرجان أقيمت أربع ندوات **نظمها المجلس العربى للطفولة والتنمية ، والمجلس القومى للطفولة والأمومة والهيئة العامة لقصور الثقافة ، والمركز القومى لثقافة الطفل**، وذلك لمناقشة قضايا الطفولة، ومعوقات الإنتاج الفنى للأطفال. وكان من أهمها ندوة نظمتها شركة خاصة لإنتاج أفلام الرسوم، موضوعها، **أثر البيتّ المباشر عبر الأطباق والأقمار الصناعية** على جمهور الأطفال فى العالم العربى.

وتنتهى الدورة الرابعة للمهرجان وتتجدد الدعوة لوزارة الثقافة لتأسيس وحدة إنتاج، ذات ميزانية مستقلة تنفذ خطة متكاملة لأفلام الأطفال وتستثمر فيه الوزارة بشراء نسخ من الأفلام الرائعة التى عرضت فى الدورات الأربع للمهرجان لتكون مكتبة سينمائية للطفل، والمهتمين بثقافة الطفل .

حازم هاشم

مبدعات .. بالعافية

ARCHIVE
http://archive.beta.sakhrit.com

لست من المشبوهين ولا المتهمين بكراهية المرأة ، ولم أسع إلى ذلك ولا سعى آخرون - نسوة أو رجالا - إلى إلصاق هذه التهمة بى ولا مجرد «الشوشرة» علىّ بهذه الشبهة ، ومع أن هذه بديهية - لأننى إنسان طبيعى فيما أظن - فإننى مضطر أن أبدأ الكلام بمثل هذا الدفاع النافى للجهالة ! ، إذ أعرف مقدما - قبل الكلام «الجاى» - أن جمهرة من النساء أقصدهن قصدا بالكلام سوف يتسارعن فيما بينهن لاتهامى بتهمة العداء للنسائية ! ، ناهيكم عن ترويجهن لفكرة أننى رجل معقد وظالم شأنى شأن كل الرجال ، ولابد أن واحدة منهن قد عقدتنى فى حياتى فأصبحت هكذا كارها للمرأة!، حاقدا على إنجازاتها فى ميادين الإبداع المختلفة!، وحتى أزيد مفتتح دفاعى وضوحا فإننى أقرر أولا أن هناك الكثيرات من المبدعات بالفعل، عن جهد حقيقى ومعرفة ودأب، وأن هناك من المبدعات من بزّت الكثيرين من الرجال ، ولا نعدم النماذج والعينات، وآه لو تدرى المبدعات الحقيقيات أن هدفى تنقية مجال الإبداع النسائى من الشوائب النسائية لداعيات الإبداع المختلقات المصطنعات ، وقد فشت ظاهرتهن بيننا ولا مؤهل ولاموهبة لهن إلا جواز مرور أنثوى فقط . تهتز له أعطاف بعض الرجال من ذوى الحيثية فى الحياة الإبداعية ، فيفيضون على حاملات جوازات المرور هذه بسيول من الثناء والتقريظ ، هأنذا مضطر عند هذه النقطة إلى التأكيد على أن عالم إبداع الرجال حافل كذلك بالأدعياء والجهال لكن جوازات المرور تختل، وأرجو أن تقتنع الأخوات المبدعات الحقيقيات بأننى قد أحسنت استهلال ما سأقول بالدفاع عن نفسى ، وتبرئة ساحتى من الغرض اللئيم. وإن كنت على ثقة من أننى لن أسلم «برضه» من مصمصات الشفاه ، والنعى على بأننى كاره

وحاقد ومعقد . . . إلخ !

عينة المرأة التى أقصدها عينة فريدة ، نصادفها يوميا فى الصحف والمجلات والإذاعة والتليفزيون والندوات ، وكافة المرافق الثقافية والبؤر ومراكز تجمع المتصلين بعالم الأدب والكتابة فى شعر أو نثر . هذه الشابة - **أو غير الشابة** - قد أفاقت فجأة على اكتشاف أن حاجة الأدب لها ماسة ! ، وأولاد البلد يقولون فى عاميتهم «**الفضاء وحش**» ، والفضاء عندهم معناه خلو الإنسان من شغل أو هم ، وهذا الإنسان «**الفاضى**» يتوقع منه أى شىء . قد يقرر فجأة أن يكون مطربا أو شاعرا أو قاصا روائيا أو كاتبا فى الصحف ! ، وكل هذه فى بلادنا تبدو أشغال من لا شغلة له للأسف ، فلن يسمح لأحد أن يكون طبيباً أو مهندساً أو محامياً إلا إذا تأهل تأهيلا علميا لذلك ، أما إذا أراد البعض انتحال أى من هذه المهن لنفسه فالسجن فى انتظاره ، أرأيتم كيف أن الطرب والقص والكتابة والشعر «**سداح مداح**» أمام كل من هب ودب؟! ، والمرأة التى قررت فجأة أن تكون كاتبة أديبة أو شاعرة قد لا تفكر كثيراً فى اتقان اللغة التى تكتب بها حتى! ، فهل هذه ترى أصلا أىّ ضرورة فى تحصيل معرفة أو جهد فى قراءة أو التعرف الواجب على أصول سبْك وصنعة ما أضمرته لنا من إبداع؟! إننا نراها تعرف «سكتها» جيدا ، فتعد العدة المناسبة، ويالها من عدة!

مفردات هذه العدة - فيما يرد علينا - بعض الملابس الأنيقة «**ع الموضة**» ، والوجه يجب أن يبدو وكأن «**نقاشاً**» قد فرغ من العمل فيه لتوه ، وسيارة ووقت للصرمحة نهاراً وليلا هنا وهناك ، علبة السجائر تجاورها محاذية لها ولاعة صفراء - ليست ذهبية - فى حقيبة اليد ، التى تستقر فيها مع مختلف المساحيق أوراق إبداع الأخت ، ثم طاقة لا تنفد على الإلحاح والمطاردة . تشم رائحة صاحب الحيثية والتأثير أينما كان ، لا تتركه إلا وقد ظفرت بثناء وتقريظ - مكتوب يا حبذا - لما كتبت ، وحرارة الكلمات لا يخطئها إحساس ناقد موضوعى برىء لا يتمتع بقلب خفيف خفة قلب صاحب ملحمة الهتاف بحياة المبدعة - المشروع - وإبداعها الواعد! ، وميزة هذا الهتاف المكتوب أنه مدخر لدى «صاحبتنا» تتيه به على منافساتها من نفس العينة ، ثم هى ستطلعه بالتأكيد في صدر ديوانها الشعري أو مجموعتها القصصية عندما توفق إلى مسئول عن سلسلة أدبية حكومية!، وما أن يظهر المطبوع حتى تطمئن الأخت إلى أنها قد قيدت فى سجلات الإبداع إلى الأبد!، وغالبا ما تكون هذه تعيش حياة غير مستقرة فى جانب من الجوانب، أو هى «**فاضية**» وكفى!، مترفة ثرية تستكمل أسباب الوجاهة الاجتماعية بالأدب، وإن كان الثمن إنفاق بعض المال « **فبفلوسها وهيه حرة**»!، أعرف واحدة من هذه العينة زوجها ناشر وصحفى ورجل مصالح في الداخل وما وراء البحار، ويرتبط الكثير من كبار الكتاب والصحفيين مع الزوج بمصالح شتى، وعندما أرادت الزوجة أن تكون كاتبة لم يبخل الزوج عليها بكتب تحمل اسمها فقط!، بل استطاعت مصالحه المتشابكة الممتدة مع الآخرين أن تجعل من الزوجة صاحبة مقال أسبوعى فى جريدة واسعة الانتشار!، ولاغرو.. فكل شىء لدى الزوجة إلا الموهبة يا حرام!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بعض أنثيات هذه العينة لا يرين فى أن الحركة بركة، وهذه الكسولة قد تكون أرملة وارثة عند زوج أو زوجة لثرى يرى إلهاءها وحتى «تحل عنه» حلا لا يكلفه إلا بعض المال!، ولما كان البيت واسعا فلابد للأخت من صالون ثقافي، تدسّ عن نشاطه الأخبار هنا وهناك، وهناك من كبار المثقفين والصحفيين وصغار محرري ومحررات المجلات والجرائد من يُستدرجون للذهاب إلى مثل هذا الصالون. حب استطلاع وسمر وطعام وشراب، وقد تجد الأخت بين هذه الجمهرة من يكتب لها أما هى فتبتصم فقط!، ولن تعدم فريستها فيمن ينشرلها كل حين، وقد ييسر لها البعض الاشتراك فى بعض الندوات والمؤتمرات إذا شاءت. وهكذا تحسب علينا مقيدة فى سجلات الإبداع!

ومع أن وراء الفارسات المختلفات فى باب الإبداع الأدبى غالبا بعض الرجال، إلا أننا نجد أن الواحدة من هذه العينة هي أكثرالحاضرات صراخا ، وعنفا، كلما انعقد محفل للهجوم على جنس الرجل تحلو لبعض زعيمات الحركة النسوانية عقدة بين الحين والحين!،

فهذه صاحبة أطول «وصلة ردح» للرجال!، وحشد كافة المعايب التى تجعل من هذا الرجل وحشا أولى به الأقفاص الفولاذية!، وشعار هذه الدعية أن «**الثورة مستمرة**» على الرجال، ولا يجوز أن تتوقف!!، فهى مزايدة حتى على الزعيمات!، حتى إذا انفض المحفل وجدت سيارة رجل تنتظرها فتأوى إليها فى مودة وشغف بالغين فلا يعرف المتابع الراصد لأختنا إن كان هذا هو الحليل أو الخليل!، خاصة وأنها أكدت فى وصلتها السبابية للرجال إن المرأة تعيسة فى الزواج، سعيدة فى الحب!.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والويل لنا إذا عرفت الواحدة من هذه العينة الطريق إلى الإذاعة و التليفزيون!، واستطاعت أن تنفذ - غالبا عن طريق أحدهم - إلى برامج الثرثرة!، سنفاجأ بها وقد أحاطت بنا من كل الجهات!، تفتى في كل شئون الثقافة والأدب!، كأنها مرابطة فى المبنى «إياه» التي تستأثر ببرامجه وشئونه الداخلية عصبة من السيدات، فإذا انضمت «صاحبتنا» وتسللت إلى «دخانيق» هذه العصبة، فقد ضمنت أن تكون كالمقررات الدراسية والمناهج التى لا يجوز التخفف من بعضها حتى لاتفسد العملية التعليمية، إذا لم يكن لها حديث فى الإذاعة وجدتها فى التليفزيون!، وإذا عدمت الوسيلة إلى الانفراد بالكلام شاركت صحبة في برنامج!، تتبادل الكلام مع آخرين لا تعرف عنهم شيئا ولاغرابة فى كل ذلك، فقد أراد لها التنظيم النسائى الإذاعى والتليفزيونى أن تكون كذلك!

حتى إذا أصبحت سيدة هذه العينة فى «**البرواز**» الذى أرادت ، اهتمت جدا بأن يشار إلى أنها قدمت العزاء فى وفاة أديب كبير أو عالم جليل ، وراحت تدرب نفسها على استعمال ألفاظ فخمة غليظة فى الحديث ، تؤدى الكلام أداء ملحميا أو «بلغميا» - مهما كانت بساطة - بل وتفاهة - موضوع الحديث ! ، تستغل الجميع واثقة فى جهلهم أو فى ضعف ذاكرتهم ، فتبدى آراء لا تنسبها إلى أصحابها الأصليين ! ، وقد تشد المبدعات الحقيقيات شعورهن وتلطمن خدودهن من الغيظ ، وقد استطاعت «صاحبتنا» أن تكون عضوا فى لجنة تحكيم ثقافية أو أدبية دائمة أو عارضة ! ،

لكن هذه لن تفوت لهن موقفهن منها فلن يسلمن من كيدها النسائى« إلى آخر العمر ! فقد اصطنعت لتبقى وانتهى الأمر ! .

والآن .. ما وجه الخطورة التى تترتب على استفحال هذه العينة وانتشارها فى أوساط الإبداع ؟ ! ، أول الأشياء أن مثل هذه المصطنعة قد أصبحت محسوبة على الجميع «**أونطة × أونطة**»!، وثانيها أنها تسطو على مكان ليس لها ، ومساحة أجدر بها واحدة لديها إبداع أصيل! وثالثها أنها تنال ثناء وهميا وازدهارا أجوف يغرى أخريات من نفس الشاكلة بأن الإبداع ليس عناء ولا مكابدة ، بل هو «**أسهل من شكة الدبوس**» !، ورابعها أنها فى الخصومة أشرس لأنها غير موهوبة فهى لا تتورع عن أى شيء فى سبيل «البرواز» حتى لو افترست مبدعات موهوبات ، خامسها أنها ـ وقد انتشرت فى الآونة الأخيرة ـ لم تجد حتى الآن من يصدها من الرجال ، وأما نساء الإبداع الحقيقى فلا يجدن غضاضة فى اعتبار المزيد منها عزوة وظهرا فى معركة انتزاع مكانة فى عالم الإبداع ، مما يجعلنا ـ والأمر كذلك وقد تطوعنا بالتنبيه ـ لانستطيع إلا أن نردد .. **يارب** «**حوش**» إنك سميع مجيب !!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ليلى نجاتى

مجلة «عين» للفنون البصرية

تقوم الكلمة المكتوبة والصورة المرئية بدور هام فى تشكيل الفكر والوجدان . لذا تهتم المؤسسات الثقافية فى الدول المتحضرة بتوفير المعلومات الكافية عن شتى فنونها ، وآدابها ، وتتسابق فى إصدار الكتب والمجلات والصحف المتخصصة ، التى تساهم بشكل فعال فى نشر ثقافتها .

والفن التشكيلى هو أحد هذه الفنون الهامة التى تخاطب الفكر والروح ، وتسهم فى تفتح الوعى ، وتكوين الذوق السليم ، والارتقاء بحاسة التذوق الفنى .

والمراقب للساحة الثقافية المصرية يلحظ احتياجاً ماساً لوجود مجلة متخصصة للفنون التشكيلية ، ترصد تطور الحركة الفنية فى مصر، وتتناول أعمال الفنانين بالنقد والتحليل الدقيق والعميق لتلبى حاجة محبى ودارسى الفنون الجميلة فى وجود نصوص قيمة تعالج المواضيع التى يهتمون بمتابعتها عن قرب.

ورغم أنه ينبغى أن تنبع مثل هذه المجلة من المؤسسات الثقافية والصحفية فى الدولة. الا أن الفنانين التشكيليين لاستشعارهم أهمية وجود هذه المجلة قد أخذوا المبادرة، وتعاونوا بما يملكون من علم وخبرة وفن لإصدار مجلة **«عين»** للفنون البصرية. فقاموا بتنظيم معرض فنى لأعمالهم خصصوا دخل مبيعاته لتمويل إصدار المجلة. وقد افتتح معرض **«عين»** بقاعة **«مشربية»** من ١٢ / ١٠ ـ ٤ / ١١ واشترك فيه أربعون فناناً وفنانة بأكثر من عمل فى مختلف فروع الفن التشكيلى من: تصوير، ونحت ، وحفر، وخزف، وزجاج، وتصوير فوتوغرافى.

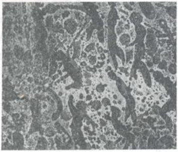
ضم المعرض أعمال أجيال مختلفة من الفنانين مثل **منير كنعان، وحسن سليمان، وجاذبية سرى، وحسين الجبالى، ومحمد صبرى، وعبد الهادى الوشاحى، وصبرى منصور، وفرغلى عبد الحفيظ، ونازلى مدكور، وعادل السيوى، ومحمد عبلة، ووجيه وهبة، وصلاح عنانى، وفاطمة الطنانى، وجمال عبد الناصر.** وسواهم.

وقام بتنسيق هذا العمل الجماعى الفنانان **عادل السيوى ومحمد عبلة**، اللذان أخذا على عاتقيهما تبنى مشروع إصدار المجلة، فأعدا تصورا للمجلة وقاما بعرضه على مجموعة من الفنانين التشكيليين الذين تحمسوا للفكرة مما شجع الفنانين على مواصلة دراسة المشروع والإعداد له.

وسوف ينتهيان من جمع مادة العدد الأول من المجلة فى الشهر الحالى. وسوف تصدر المجلة فصليا، باللغتين العربية

عادل السيوى ـ منظر الشجرة ٧٠ × ٦٠سم

أحمد مرسى ـ متتابع كفافى ـ حفر على زنك


محمد عبله ـ طباعه ـ تلوين ـ ١٩٩٣ ٢٠ × ١٦سم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والإنجليزية، وسيشترك فى تحرير كل عدد منها مجموعة من المتخصصين فى الموضوعات التى يتناولها العدد. فيكتب فى العدد الأول الأساتذة : **حسن سليمان، إدوار خراط، صبرى منصور، الشاعر ماجد يوسف، مصمم المناظر صلاح مرعى، والناقد صبرى حافظ** ويخرج المجلة **فنياً** الفنان الكبير **محيى اللباد**، أحد مستشارى وموجهى المجلة الرئيسيين.

وسوف تقيم قاعة **مشربية** ندوة فى آخر المعرض، يدعى إليها صفوة من النقاد والمثقفين والمتخصصين فى الفن التشكيلى، والأدب، والصحافة، والطباعة، والتصوير منهم الأساتذة **غالى شكرى، وأحمد عبد المعطى حجازى، وكامل زهيرى، وحسين بيكار** وذلك لمناقشة توجه المجلة، أهدافها أهمية الدور الذى يمكن أن تقوم به، ولا سيما الجوانب التقنية والمتعلقة بتصوير الأعمال الفنية، وفصل الألوان، والطباعة. إذ إن للصورة الملونة أهمية خاصة فى إخراج مجلة متخصصة للفنون التشكيلية، تتطلب دقة ومهارة فائقتين حتى تظهر فى صورتها الأخيرة فى الأعداد التى تصدر فى المجلة، بطباعة جيدة. وصور مفصولة لونيا بدقة وحساسية، كى تصل الأعمال الفنية للقارىء بأمانة ودقة ووضوح.

ومازال الباب مفتوحاً أمام المؤسسات الصحفية، وأجهزة وزارة الثقافة، وكل من يريد أن يسهم بجهده أو ماله فى إصدار هذه المجلة التى ستكون نافذة على تطور الحركة التشكيلية فى مصر والتى ستسهم فى نشر الفن التشكيلى، وتيسر معرفته عن قرب ووعى للمهتمين، وتقوم بدورها فى خلق جمهور متذوق بفهم وعلم؛ فتساعد بذلك على الارتقاء بالذوق، وتشكيل وجدان الإنسان المصرى الراقى المتفتح للفنون والآداب.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

عصام معروف ـ اكريلك على قماش ـ ٢٥×٢٥سم ١٩٩١

عادل السيوى ـ الخواجه ـ تفصيلية ـ ١٤٠ × ١٢٠سم

اسماعيل صبرى

سقوط دكتاتورية الهاوى العظيم

مع عودة الخريف، تدخل **باريس** عاصمة الأنوار والثقافة فترة من أكثر فترات العام نشاطا. فهناك بداية العام الدراسى والجامعى ثم عودة الإضرابات التى تحدد كل عام موازين القوى فى اللعبة الثلاثية بين النقابات والأحزاب والحكومة، وبداية المواسم المسرحية والأوبرالية وعرض أهم الأفلام السينمائية.. ويستمر كل هذا حتى يصل إلى الذروة، وسط حمى الاستهلاك والشراء التى تصاحب عادة موسم الأعياد فى نهاية شهر ديسمبر.. وهذه الفترة التى تبدأ من سبتمبر حتى ديسمبر يطلق عليها الفرنسيون اسم «العودة» la rentrée.

ونهاية الصيف وبداية الخريف هى كذلك الفترة التى تشهد، وسط طقوس إعلامية وثقافية ثابتة، افتتاح أهم المعارض الفنية كل عام والتى يصل عددها إلى عشرة معارض أو أكثر يبرز بينها معرض أو معرضان لأهميتهما أو للقيمة الفنية للوحات المعروضة، ولم يكن هذا العام استثناء للقاعدة حيث إنه فى غضون شهر تم افتتاح أكثر من ثمانية معارض أهمها بلا جدال معرض «من سيزان إلى ماتيس روائع مؤسسة بارنز» فى متحف **أورساى** ويستمر من ٨ سبتمبر إلى ٢ يناير.

ومنذ افتتاح هذا المعرض تصطف أمامه لساعات طويلة صفوف تضم عشرات الآلاف من الزوار الفرنسين والأجانب الذين قطعوا مسافات طويلة لمشاهدة هذه اللوحات ذات القيمة الفنية التى لا تضارع، ولكن أهمية المعرض يرجع كذلك لشخصية صاحب هذه المجموعة الفنية الفذة ومنشىء المؤسسة التى تضم هذه اللوحات فى مدينة **ميريون** الصغيرة فى ولاية بانسلفانيا الأمريكية، وهو الدكتور **بارنز. ألبريت كوميز بارنز** (١٨٧٢ - ١٩٥١) الذى تحمل المؤسسة اسمه وصاحب هذه المجموعة الفنية التى يصفها البعض دون مبالغة بأنها واحدة من أجمل المجموعات الفنية فى العالم

شخصية أسطورية تشبه إلى حد كبير شخصية «**المواطن كين**» فى الفيلم الشهير الذى أخرجه ولعب بطولته **أورسن ويلز** إلى درجة أن هناك فيلماً يباع فى المعرض ويحمل اسم «**المواطن بارنز**» إشارة للفيل. فالدكتور **بارنز** من الأمثلة النموذجية للحلم الأمريكى بكل ما يثيره لدى الأوروبيين من إعجاب ممزوج بالنفور والغيرة.

وحياة الدكتور **بارنز** هى قصة نجاح Succes Story على الطريقة الأمريكية، فقد نشأ فى وسط فقير حيث كان والده «**صبى جزار**» فى فلاديلفيا، ولكنه بفضل قوته البدنية وذكائه استطاع أن يصعد الدرج الاجتماعى وأصبح طبيباً وهو فى الحادية والعشرين من عمره. ثم توجه إلى ألمانيا لدراسة الكيمياء. وتمكن بمعاونة شريك ألمانى من صناعة دواء مسكن للعين استطاع بفضله أن يكون ثروة طائلة وبعد زواجه قرر أن يتفرغ وهو فى الأربعين من عمره لدراسة الفلسفة وتكوين مجموعة فنية خاصة به، فقد كان رغم شخصيته الدكتاتورية يعتقد أنه مكلف برسالة سامية لخدمة البشرية والسمو بأذواق معاصريه من خلال الفن الراقى ودفعهم إلى طريق الخير والجمال..

وبعد عدة تجارب وتردد بين المدرسة الايطالية والمدرسة الفرنسية الكلاسيكية، انصب كل اهتمامه على الفن البازغ الجديد فى تلك الفترة أى الفن التأثيرى. وقرر أن تكون مجموعته الفنية من أكبر مجموعات الفن التأثيرى فى العالم واعتباراً من عام ١٩١٢ توجه إلى باريس الذى انتظم فى زيارتها بعد ذلك وبدأت حمى الشراء حتى أن مجرد وجوده فى باريس كان يثير **فورة** لدى بائعى الأعمال الفنية الكبار، من أمثال **امبرواز فولار وكاهنفيلر وليو وجرترود شتاين** ـ والصغار على السواء وفى أوساط النقاد والفنانين وهواة اللوحات الفنية. وكانت الأسعار ترتفع حين يصل، ويشهد السوق نشاطا غير عادى، واستطاع بذلك على حد وصف الفرنسيين أنفسهم أن **يجرد** فرنسا بذكاء وحذق ومثابرة من قسم كبير من كنوزها الفنية.

ولتقدير قيمة مجموعة **بارنز** التى تضم ٢٥٠٠ لوحة فنية يكفى أن نعرف أنها تضم نحو ١٥٠ لوحة **لرينوار** من بينها مجموعة «**عاريات**» لا مثيل لها فى العالم و٦٩ لوحة للفنان **سيزان** و٦٠ لوحة لفنان ماتيس فضلا عن عشرات اللوحات لكل من **مونيه وتولوز لوتريك وفان جوخ وجوجان وديما وسورا** وآخرين.

وقد قام **بارنز** بتشييد مبنى خاص أقام فيه مؤسسته الفنية التى ضمت مجموعته الفنية الشهيرة واشترى العديد من الأعمال الفنية الهندية والأمريكية اللاتينية ووضعها إلى جانب اللوحات التأثيرية، فضلا عن الأقنعة الأفريقية والأوانى الأزتيك.. ومزج بينها ليظهر التأثيرات المختلفة بين أشكال التعبير عبر العصور.

وبعد افتتاح مؤسسته فى مدينة ماريون لم يتوقف **بارنز** عن زيارة فرنسا بانتظام حيث كان يشترى بلا هوادة.

وغطت لوحات **رينوار وسيزان وجوجان وتولوز لوتريك** ومن بينها لوحة «**لاعبو الورق**» لسيزان التى اشتراها بمليون دولار

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

والمستحمات **«لرينوار»**، حوائط مؤسسته التى خصص لها كل ثروته وطاقته الهائلة لأنه لم يرزق بأطفال فأصبحت المجموعة الفنية هى الوسواس المسيطر عليه.

غير أن ما كان يميز **بارنز** عن أصحاب المجموعة الفنية الكبرى الأخرى - من أمثال **كاندن فيليبس** الذى جمع فى قصر قديم فى واشنطن مجموعة هائلة للفن الحديث من **كوربيه** حتى **بيكون** - هو علاقته الغامضة والمعقدة مع الجمهور، فقد كان مقتنعاً أشد الاقتناع بأنه مبعوث لنشر الجمال حوله، وبأن الفن طريق الرقى والتقدم للإنسان وبالتالى شعر بأن مجموعته ليست ملكية خاصة به ولكن للبشرية ومؤسسة **بارنز** هى فى الواقع من أولى مراكز الثقافة الجماهيرية فى العالم قبل مبادرات **اندريه مالرو** وزير الثقافة ديجول بثلاثين عاما، غير أنه فى الوقت نفسه كان طاغية يفرض آراءه الفنية على الجميع ولا يقبل النقاش أو المعارضة. وكان يقول دائما بنبرة أبوية «لا يمكن لشخص عادى أن يقدر الأعمال الفنية بالتجوال فى المعارض كما لا يمكن له أن يتعلم الجراحة بالتجوال فى دهاليز المستشفيات ورغم رغبته فى نشر الجمال عبر مجموعته الفنية بين البشر فقد حد بصورة صارمة وتعسفية من إمكانية زيارة مؤسسته وخاصة بعد أن نظم فى أواسط العشرينيات معرضا للمجموعة الفنية عرضه لنقد لاذع من المجتمع الراقى وأوساط النقاد والخبراء الذين قالوا إنه أنفق أمواله على لوحات متوسطة القيمة وانه خارج عن الخط العام The Main Lime للفن والمجتمع فى تلك الفترة مما دفعه الى الانتقام والتلذذ بمنع كل من يدعى معرفة أو خبرة فنية من زيارة مؤسسته، فلم يكن يسمح إلا للسود والعمال والفقراء بصورة عامة بالزيارة وقصر عدد الزائرين على عشرة كل أسبوع فى حين أن المؤسسة لا تفتح أبوابها أمام الزوار سوى يومين ونصف فى الأسبوع وتروى فى هذا المضمار روايات كثيرة تعزز جميعا من الهالة التى أحاطت بالدكتور **بارنز** مجموعته الشهيرة، فقد رفض على سبيل المثال استقبال **ولتر كرايزلر** صاحب مصانع السيارات الشهير وصاحب مجموعة فنية منافسة بزعم «إنه لا يمكن ازعاج الدكتور **بارنز** بتقديم طلب الزيارة المكتوب له لأنه كان يحاول فى ذلك أن يضرب الرقم القياسى فى تذوق الأسماك الحمراء!.. كما رفض السماح للشاعر الكبير تى.اس. إيليوت بزيارة المؤسسة ، وقد اضطر العديد من مديرى المتاحف أن يتقدموا للزيارة كسائقين وكعمال أو عاملات نظافة لدخول المؤسسة، فكل من ينتمى للطبقة العاملة Working Class فإنه يسمح له بالدخول، اما **بارنز**نفسه فقد كان يتنكر فى زى حارس ليتصنت على تعليقات الزوار المختارين الذين يسمح لهم بالدخول وإذا لم تعجبه التعليقات التى تصل إلى أذنيه فإنه لا يتردد فى طرد الزوار.

وقد وصل به الطغيان وفرض الرأى إلى درجة ان أشهر معلم وناقد فنى عمل بالمؤسسة، هو اللورد **برتران رسل** نفسه اضطر لتقديم استقالته احتجاجا على الطريقة التى كان يعامله بها **بارنز**، وقد استمرت هذه القواعد الصارمة والتعسفية حتى وفاته فى حادث سيارة فى عام

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

١٩٥١ وقد أوصى **بارنز** فى وصيته بعدم خروج أى لوحة من المؤسسة بعد وفاته وعدم تصويرها بالألوان، واستمرار قواعد الزيارة الصارمة التى وضعها ابان حياته مما جعل إلقاء نظرة على المجموعة الفنية الشهيرة أمرا عسيرا للغاية.

كل ذلك يعكس أهمية المعرض الحالى الذى يقدم مجموعة من روائع الفن التأثيرى الفرنسى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فلوحة مثل «**سعادة الحياة**» le bonheur de minre للفنان ماتيس لم يسبق أن عرضت فى أوروبا بل لم تكن هناك صورة واحدة بالألوان متوفرة لهذه اللوحة الرائعة. وهذا ينطبق أيضا على «**المستحمات**» **لرينوار** و «**العارضات**» **لسورا** التى تقارن بلوحة **بيكاسو** الشهيرة «**آنسات أفينيون**» فى أهميتها وقيمتها الفنية و«**لاعبو الورق**»، و«**المستحمون لسيزان**» .

وقد دفعت كبرى متاحف العالم - متحف أورساى الفرنسى **والناشيونال جاليرى** فى واشنطن ومتحف الفن الغربى فى طوكيو - ما بين ٢ر٥ و٥ مليون دولار لعرض هذه اللوحات لبضعة أسابيع خلال الجولة الوحيدة لهذه اللوحات عبر متاحف العالم وحتى ١٩٩٥ وهى جولة لم تكن ممكنة إلا للصعوبات المالية التى توجهها المؤسسة ولأعمال الترميمات والاصلاحات اللازمة التى دفعت مجلس إدارة المؤسسة إلى الضرب عرض الحائط بوصايا الدكتور **بارنز** وعرض هذه اللوحات فى كبرى متاحف العالم، الأمر الذى أثار الاتباع المخلصين للدكتور **بارنز** فقدموا الاحتجاجات ورفعوا عدة قضايا أمام المحاكم الأمريكية، غير أن الامر حسم لصالح عرض ٧٢ من روائع مؤسسة **بارنز** فى الخارج وفى أوروبا مما اعتبره البعض نهاية عصر الدكتور **بارنز** «**المستبد**» .

ورغم العيوب التى ألصقت بالدكتور **بارنز**، فعيبه الأساسى لدى الفرنسيين هو أنه ليس فرنسيا!، فقد أظهر هذا المعرض أن شخصا يتمتع بعين حساسة وروح مستقلة، يستطيع أن يفعل - إذا توفرت له الوسائل - أكثر مما تستطيع دولة بأسرها، ففرنسا بكل فخرها واعتزازها بثقافتها وبفنانيها تجد نفسها اليوم مجبرة على أن تستعيد بثمن باهظ ما كان يمكن لها أن تمتلكه نهائيا لو توفرت لها بعض الفطنة ... وهكذا فالمعرض درس وعبرة لنا وليس للفرنسيين فقط .

صبرى حافظ

« ترجمات »
استخدام الجغرافيا لترويض الشخصية الوطنية

لا شك فى أن **براين فريل** Brian Friel من أهم كتاب المسرح الأيرلندى المعاصر ، إن لم يكن أهمهم على الإطلاق . وقد بدأ المسرح الإنجليزى يوليه العناية التى يستحقها كاتب عميق مجيد من طرازه النادر من الكتاب . فمنذ نجاح مسرحيته الكبيرة (**أعياد الحصاد فى لوتاسا**) ، على خشبة المسرح الملكى القومى ، قبل أكثر من عامين ، ولا يمر موسم دون أن يقدم له المسرح الإنجليزى مسرحية أو أكثر ، فإنجاز **براين فريل** المسرحى والأدبى غزير ووفير. فهو يكتب المسرح والقصة القصيرة بانتظام منذ عام ١٩٦٢ ، وحتى الآن هناك علاقة حميمة بين هذين الفنين الجميلين ، منذ **أنطون تشيكوف** و**لويجى بيرانديللو** وحتى كاتبنا الراحل « **يوسف إدريس** » كما أن هذه العلاقة الحميمة تمتد إلى ممارسى هذين الفنين معا ، لتربطهم جميعا بتلك الروح التشيكوفية الشفيفة التى تهتم بالغوص فى أغوار الشخصية الإنسانية ، والكشف عن صبواتها المخبوءة . فالمسرح والقصة القصيرة معا فنان يقومان على التكثيف والتركيز والاكتفاء بالإيماء والتلميح . وهى السمات التى تميز إبداع **فريل** المسرحى ، وتتجسد فى آخر ما يعرضه له المسرح الإنجليزى من أعمال وهى مسرحية (**ترجمات**)، التى تعرض الآن على مسرح **دونمار** Donmar Warehouse فى لندن .

وتتناول هذه المسرحية الشيقة واحدا من أكثر الموضوعات الإنسانية صعوبة وبساطة معا، وهو: اللغة ، باعتبارها المفتاح الحقيقى للشخصية الوطنية ، والمدخل الرئيسى لأسرارها ، وتهدف المسرحية بتناولها لهذا الموضوع إلى تجاوز الوظيفة الاستعمالية الظاهرية للغة ، باعتبارها أداة لتوصيل

المعلومات ، ولتحقيق التواصل بين البشر ، والتعامل مع وظيفتها التكوينية الأعمق باعتبارها الصائغة للهوية القومية ، والمكونة لجغرافيا الروح ، والصانعة لتضاريس الذاكرة الداخلية للأمة برمتها ، والمشكلة لصبواتها وأحلامها ومطامحها ، وتعود المسرحية فى هذا المجال إلى فترة محددة من تاريخ إيرلندا ، ، وهى فترة ثلاثينيات القرن الماضى ، عندما قام الجيش الإنجليزى بمسح طوبوغرافى كامل لإيرلندا ، بهدف إزالة كل الأسماء الإيرلندية ، أو الجالية Gaelic مستبدلا بها أسماء انجليزية جديدة ، ومغيرا علامات الطرق لتحمل الأسماء الجديدة . وكانت هذه الحملة العسكرية تستهدف بالدرجة الأولى إحكام الانجليز لسيطرتهم العسكرية والإدارية على الجزيرة الإيرلندية ، والتحكم فى نظامها الاقتصادى والضرائبى . وكانت هذه الحملة تتم بموازاة عملية تغيير النظام التعليمى الأيرلندى القديم ، والذى كان ينهض على مدارس القرى Hedge Schools وهى أقرب ما تكون إلى نظام « الكتاب » التقليدى القديم فى مصر ، وبعض البلدان العربية ، والتى كانت لغتها الأساسية هى **اللغة الإيرلندية «الجالية»** . وفرض نوع جديد من المدارس التى دعيت بالمدارس القومية National Schools تستخدم فيها اللغة الإنجليزية وحدها ، ولا يسمح فيها باستعمال **اللغة الإيرلندية** .

وتجعل المسرحية إحدى مدارس أو كتاتيب القرى هذه منطقها المسرحى ، لتكشف لنا من خلالها عن مدى تقدم النظام التعليمى الأيرلندى القديم ، ورحابة أفقه عن النظام التعليمى الإنجليزى الجديد ، الذى يريدون استبداله به ، وفرضه على الإيرلنديين . فقد كانت تدرس فى مدارس القرى تلك اللغتين الإغريقية واللاتينية ، وكانتا عماد أى نظام تعليمى فى أكثر بلاد أوروبا تقدما فى هذا الوقت ، وكان طلابها يقرءون أمهات الكتب الأدبية والدينية ، التى كانت متاحة فى هاتين اللغتين دون سواهما ، إلى جانب الحساب ، ومبادىء العلوم ، واللغة الإيرلندية بالطبع .

وتقدم لنا المسرحية ، عبر هذه المدرسة القروية التقليدية شريحة اجتماعية من أبناء الأقاليم الإيرلندية، وتكشف لنا فى البداية عن علاقاتهم بعضهم بالبعض ، وعن العواطف التى تتولد بينهم ، فهذا هو فصل صياغة الشخصيات وبلورة ملامحها الفردية والنفسية والاجتماعية . فنتعرف من خلال مجموعة محددة من التلاميذ ومعلمهم على إيقاع الحياة فى هذا الإقليم الإيرلندى «**اقليم دونجال** County Donegal» الذى تسوده علاقات إنسانية حميمة عمادها الإخاء والتراحم والمودة . ومن خلال أحداث يوم عادى فى هذه المدرسة القروية تتجسد فيه آليات عملها الذى يعتمد على تنمية العقل ، وتجذير الوعى بالتراث الإنسانى ، تقدم لنا المسرحية شخصياتها الرئيسية : « **مانوس** » الشاب الحيى الذى استوعب المعارف الإنسانية الضرورية ، وأعد نفسه ليصبح مدرسا فى إحدى هذه المدارس الريفية ، وكيف يتفانى فى تعليم « **سارة** » الغبية التى تعانى من داء الحبسة ، وتوشك أن تعجز كلية عن الكلام . ويمكنها تفانيه فى

تعليمها ، وثقته فى قدرتها على التغلب على عجزها ، من أن تفك عقدة لسانها وتنطق . ولكن يبدو أنه قد أطلق مع لسانها عنان مشاعرها الحبيسة دون أن يشعر ، فأخذت تحبه فى صمت ، دون أن تبوح له ، ولا حتى لنفسها بذلك . لأنها تعرف، بل والقرية كلها تعرف ، أن **«مانوس»** يحب **«مايرا»** ، فاتنة القرية الجميلة ، ويريد أن يتزوجها . لكن « **مايرا** » تضيق بفقره ، وبعجزه عن الحصول على وظيفة تمكنه من التقدم للزواج بها ، ومن التزامه الشديد بالتقاليد الإيرلندية التى تمنعه من التنافس مع من أسدوا له معروفا ، وتتوق إلى نوع من الحياة الأرقى التى تحررها من عالمها المحدود الخانق . إن **«مايرا»** برغم جمالها ، أو ربما بسببه ، روح حائرة نزقة ، مترعة بالرغبات ، تتوق للانفلات من كل حدود ، وتتطلع إلى مستقبل أفضل ، ولكنها تدمر من يخلص لها الحب دون أن تدرى ، وتقع فريسة سهلة فى شباك من يريدون اللعب بها .

ونتعرف فى المدرسة أيضا على « **جيمى جاك** » ، تلك الشخصية العامرة بالحكمة الشعبية ، والبساطة الريفية ، والذى ينكب على المعارف القديمة ، فيلتهمها التهاما . لكنه وهو من أكثر شخصيات هذه المسرحية **تشيكوفية** ، يشعر بأن هذه المعرفة لا تسعده ، لأنه لا يستطيع أن يستخدمها لإسعاد البشر من حوله ، ولا حتى للتغلب على الشر الذى يستشعر زحفه الوئيد على كل شيء من حوله ، دون أن يستطيع له إيقافا . أما « **هيو** » ، هذا الفلاح الأيرلندى الذى تتغلغل فى دمائه أيرلندا ، فإنه يقدم لنا خطا أساسيا فى الشخصية الأيرلندية ذات التاريخ الطويل ، وهو خط المقاومة المستمرة للاحتلال الإنجليزى ، والعمل الدائب ضده . لأننا نعرف أنه على علاقة غامضة ، أو على الأقل على معرفة وثيقة ، بتلك الشخصيات الأسطورية التي تقوم بأعمال المقاومة ، وتدوخ المحتل الإنجليزى . ولذلك فإن علاقته الحميمة بـ **«بريجيت»** تلك الفلاحة العفية ، تنطوي في بعد من أبعادها على علاقته الوثيقة بالأرض الأيرلندية نفسها ، تلك الأرض التي يسعى في مناكبها ويعرف أسرارها. أما **«دولتي»** معلم هذه المدرسة الريفية ، فإنه نموذج مثالى للمعلم الذى جعل نقل المعرفة إلى الآخرين غايته وبغيته . ولذلك فإنه أول من تحيره مسألة **الإجهاز على اللغة القومية** ، ويدرك جسامتها ؛ لأنه يعي **أن الشعوب التى تفتقر للثروة المادية تعوض ذلك بإسباغ الثراء على لغتها ، والاهتمام بروحانياتها وأساطيرها وخيالها** . وتردنا شخصية المعلم تلك إلى الطبيعة الأولى للعملية التعليمية باعتبارها رسالة إنسانية ، لا تستهدف الكسب أو الارتقاء الاجتماعى ، وإنما تبلور سعى الإنسان المجرد للمعرفة ، ونشوته بنقلها للآخرين ، ومن خلال عمل المدرسة فى الفصل الأول من المسرحية ، نتعرف لا على طبيعة العملية التعليمية فى هذه المدرسة التقليدية وحدها ، وأسلوب الدراسة، ومناهج التعليم فيها ، وإنما على مشاغل الطلاب الاجتماعية والفكرية والعاطفية ، وعلاقاتهم الغرامية وميولهم السياسية كذلك ، فنحن هنا بإزاء عمل مسرحى مرهف يتوخى فيه الحوار الكشف عن طبقات متراكبة من المعنى ، وينهض بأكثر من وظيفة درامية فى وقت واحد .

وقد قدمت المسرحية تفاصيل حياة هذه الشخصيات الأساسية ، لتعكس لنا من خلال استجاباتهم ، وتبدل مصائرهم ، فى الفصل الثانى، أثر عملية اقتلاع لغتهم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الأصلية والزراية بها ، على تصورهم لأنفسهم وللعالم من حولهم ، وأهم من هذا كله على شبكة العلاقات الإنسانية الحميمة بينهم . لأنه ما إن يبدأ الفصل الثانى حتى تقبل الحامية العسكرية التى ستتولى عملية تغيير أسماء المنطقة ، ويأتى معها «أوين» ابن معلم المدرسة ، الذى كان قد ترك القرية منذ عدة سنوات ، وها هو يعود مترجما للحملة ومساعدا لها على إنجاز مهمتها الصعبة . وتبدأ هذه المساعدة ، لأن كل مساعدة للمحتل تنطوى على خداع للوطن ، إن لم يكن خيانته ، بتزييف ترجمة ما يقوله قائد الحامية لمواطنيه ، وبغض النظر عن أهداف حملة تغيير الأسماء العسكرية ، باعتبارها وسيلة لإحكام سيطرة الإنجليز على الطرق ، وفرض الضرائب ، وتسويغها لهم . وهو لا يعى فى بداية الأمر أن هذا التزييف هو بداية الاستسلام لرؤى العدو ، وبيع الوطن لأعدائه ، ويأتى معه ضابط شاب «جورج» سرعان ما يقع فى هوى ابنة القرية الحسناء «مايرا» التى كان يحبها «مانوس»، والذى رفض أن يترك القرية كأخيه ، بل ويعد نفسه لأن يصبح معلما كأبيه .وفى مدرسة من مدارس القرى وليس فى المدارس الوطنية .

وفى موازاة عملية طمس هوية أيرلندا اللغوية تجرى المسرحية فصول طمس رؤية «مايرا» لنفسها ، ولحقيقتها ، ووقوعها فى شراك رؤى الآخر المغاير الذى لا يتكلم لغتها ، ولا يفكر إلافى الاستمتاع بخيراتها، وابتعادها التدريجى عن حبيبها «مانوس» الذى يعانى من صعوبات مادية عديدة ، أقلها أنه لم يعثر على عمل بعد ، ووقوعها فى هوى **جورج**. وكأن المسرحية تحيل «مايرا» إلى استعارة لأيرلندا نفسها ولمصيرها وأثر هذا المصير على أبنائها الذين أخلصوا لها الحب .

ومن خلال هذا التحول فى الأحداث والعلاقات معا تكشف لنا المسرحية عن :كيف استطاعت عملية إعادة تسمية الأماكن والقرى إعادة تشكيل فضاء الوعى وتغيير تضاريسه ، وكيف أن إعادة التسمية أدت إلى إدخال الغربة على الأشياء الحميمة والمألوفة ، وإحداث عملية انفصام داخل الشخصية القومية نفسها ، وكيف استحالت اللغة ، وهى بالدرجة الأولى أداة للتوصيل إلى وسيلة لتدمير العلاقات الإنسانية الحميمة . ذلك لأن الهم الأساسى لمسرحية **(ترجمات)** ليس طرح قضية سياسية يدين فيها عملية طمس لغة أيرلندا القومية واستبدال الإنجليزية بها ، وإنما الكشف عن دور اللغة العميق فى الحياة الإنسانية ، وتقديم مسرحية قادرة على تجاوز الحالة الأيرلندية الخاصة ، ومخاطبة المشاهد العام .

ولهذا فقد شعرت وأنا أتابع أحداث هذه المسرحية الجميلة الشيقة ، بأن المسرحية تدير بالنسبة لى كمشاهد عربى حوارا ثريا بين ما ما جرى فى أيرلندا قبل أكثر من قرن ونصف من الزمان ، وما يدور الآن فى أجزاء كثيرة من عالمنا العربى؛ لأنها كشفت لى كيف أن عملية إعادة التسمية تنطوى على عملية ترويض كاملة ينحرف فيها الإنسان عن وعيه ، وعن عقله ، وعن جوهره . تماما كما هو الحال مع عمليات إدخال تلك الرطانة الأمريكية الجديدة الغريبة ، التى تبتعد بالإنسان عن عقله وجوهره فى عالمنا العربى المثقل بالمشاكل والأدواء . ومع عمليات تحجيب العقل ، وتطويل اللحى ، وغير ذلك من مفردات اللغة الغريبة ، التى تجعل المظهر بديلا للمخبر ، وتطمس على العقل والإرادة المستقلة فى عالمنا العربى ، المستهدف من أعدائه فى الداخل والخارج ، على السواء .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كريم الأسدى

هل مات مسرح شيلر فى برلين ؟!

فى الثانى والعشرين من حزيران صُعقت مدينة برلين بقرار حكومة المدينة الخاص بإغلاق مسرح **شيلر** الذى يعد أهم وأعرق مسارح الجرمان ، ومنذ ذلك الحين وحتى تثبيت القرار فى السادس عشر من سبتمبر ظل الموضوع رهن مناقشة ضارية وأثار احتجاجات كبرى فى الأوساط البرلينية عامة حتى تلك التى لا تهتم بشكل مباشر بالثقافة والفن .. ولم يهدأ الضجيج حتى الآن .

سبب القرار كما أوضحت حكومة المدينة هو أزمة مالية تعانى منها العاصمة برلين ، ورغبة الحكومة فى توفير مبلغ ٢ر١ مليار مارك ألمانى ، رغم أن الربح المالى المتوخى من عملية إغلاق المسرح سيكون بالتأكيد بعيد الأمد ، ولا يعطى ثماره بسرعة حيث إن غلق المسرح سيكلف الحكومة بسبب العقود التى لم تزل مبرمة والالتزامات التى يجب الوفاء بها ، فلقد قدرت الخسائر بـ ٤١ مليون مارك لعام ١٩٩٣ و ٤٦ مليون مارك لعام ١٩٩٤ تدفع كتعويضات فى حالة إغلاق المسرح .

أعضاء المسرح المفجوعون بالقرار السياسى لم يستطيعوا تصور الحدث الذى جاء مع بداية عطلتهم وما إن حلت نهاية الأسبوع حتى التهبت برلين بالمظاهرات الداعية إلى إلغاء القرار .. وقد كان التضامن بين مختلف الأوساط الثقافية والفنية فى برلين وألمانيا كبيراً جداً وملفتاً للنظر ، وامتد ليشمل أصواتا جاءت من خارج ألمانيا الموحدة ، لاسيما بعد العرض الناجح الذى قدمته **كاترينا تالباخس Katharina Thalbachs** عن عمل **شكسبير «مثلما يعجبكم»** حيث تعالت أصوات الاعتراض واثقة مرة ، محذرة مرة ، ورعناء مرة أخرى ! لقد أثار التضامن الواسع حماساً كبيراً لمواصلة الاحتجاج الذى عُضد

من كل المدن الأخـــرى والبلدان الناطقة بالألمانية ، حيث سُمعت أصوات من النمسا وسويسرا تندد بالقرار ، وأعلنت مدن شمال الراين عزمها على مقاطعة برلين ثقافياً إن نُفذ القرار . فقد رفضت **مدينة ووبرتال Wuppertal** مثلاً عرض إحدى القطع المسرحية التى كان مقرراً عرضها على قاعة المسرح الشعبى فى برلين .

كما اتخذت الخطب والكلمات والآراء التى ألقـيت فى المظاهرات والتجمعات وحلقات النقاش طابعاً صارماً إزاء سياسة الحكومة البرلينية معبرةً عن فورة الغضب والمرارة التى اعترت الوسط الثقافى الألمانى إزاء القرار . عبرت ممثلة مسرحيات «**بريشت كيتارايشل Käthe Reichel**» عن امتعاضها بقولها: «**إن مسرح شيلر هو ضحية النفقات الغالية لإرسال الجيش الألمانى إلى الصومال**» على حين أعلن مدير **مسرح غوركى ألبرت هيترله Albert Hetterle** : «**من يغلق المسارح، يحرق البيوت أيضاً**» . لكن محافظة **برلين** التى لم تتراجع عن القرار تحجّجت بأن برلين تمتلك حوالى ٩٠ مسرحاً ، بما فيها ثلاثة بيوت كبيرة للأوبرا ، بالإضافة إلى عدد كبير من مسارح الهواة الخاصة والتى تدعمها الدولة .

والسيناتور الثقافى للعاصمة **برلين «أولريش رولوف - مومين Ulrich Roloff - Momin**» تذرع بأن المبالغ التى كانت تخصص للمسرح لن تخسرها الثقافة ، إنما ستوجه لدعم مسارح الجزء الشرقى من برلين ومسارح الغرب الأخرى ونقل نشاطات بعض مسارح الجزء الشرقى إلى العاصمة برلين .. وهنا بدا كما لو أن الألمان الشرقيين هم الطرف الرابح فى هذه العملية ، الأمر الذى رفضه المسرحيون فى الجزء الشرقى من ألمانيا عبر رسائل وجهوها إلى زملائهم فى الغرب أكدوا فيها أنهم لا ينوون أن يقوم عملهم على حساب إغلاق **مسرح شيلر** إطلاقاً . ومن الحجج أن مسرح **شيلر** لم يعد فاعلا وجذاباً للمشاهدين . كما كان من قبل ، وأن من الممكن أن يكون أفضل للمسرح تحويله إلى قطاع خاص .

على أية حال ، فقد عمق قرار إغلاق المسرح - مثلما يرى المثقفون الألمان - الفجوة التى لم تلتئم بعد فى العاصمة التى لم يندمج شطراها بعد ، ووجه النظر إلى عدم كفاءة المسئولين السياسيين فى معالجة المشاكل الملحة .

وإذا كان القرار يبدو ، للوهلة الأولى ، ذكياً ، فهو يفضح فى نظرة ثاقبة أخرى عدم ديموقراطيته ، بل تعسفه .. فإذا كان بالإمكان إغلاق مسرح مثل **مسرح شيلر** وهو أكبر مسارح برلين فى ليلةٍ وضحاها ، فإن معنى هذا أن كل شىء سيصبح ممكناً ، وأن نحْس القرار ربما سيسرى إلى مدن ألمانية أخرى تعانى أزمات مالية فتعالج على حساب الثقافة .

ومهما كان الأمر يبقى قرار **مسرح شيلر** مجازفة غريبة فى مجتمع يفترض أنه ديمقراطى فهو قرار مجموعة من السياسيين جرى اتخاذه دون سماع آراء المعنيين بالقرار (مسرحيين ، رسامين ، ممثلين ، مخرجين ، جمهور) كما لم تتم مناقشة هؤلاء ، ولم يتم أخذ أطروحاتهم وأفكارهم بعين الاعتبار قبل إصدار القرار ، كما أن الرأى العام قد أهمل تماماً ، ومثلما حدث

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذا مع **مسرح شيلر** حدث مع فرقة **الاوركسترا لسيمفونية** لمدينة **برلين**، ومع فرقة **الاوركسترا السيمفونية الإذاعية** لمدينة **برلين** اللتين هزتهما ذات المفاجأة.

لقد ارتأينا هنا إضافة نبذة قصيرة عن تاريخ **مسرح شيلر البرليني**:

* عام ١٨٩٤ طالبت جماعة شيلر المشكَّلة حديثاً ببناء مسرح يتمكن خلاله الألوف من الفقراء من إشباع فضولهم المعرفي والثقافي.

* وعام ١٩٠٧ ستعرض قطعة **شيلر : اللصوص** «die Raüber» على صالة المسرح الذي شيده المعماريان **هايلمان** «Heilman» **وليتمان** «Littmann» وستستمر العروض فيه مع صالة مسرح آخر في «**شارلوتنبورغ - شارع فالنر**» كبيتين تابعين **لمسرح شيلر**.

* وعام ١٩١٩ انفصل **مسرح شيلر** عن **مسرح فالنر** وتولى **ماكس باتيك** Max Pategg قيادة **المسرح** منذ عام ١٩١٢.

* وعام ١٩٢٣ تمكن **ليوبولد يسنر** «Leopold Jesner» من ضم المسرح إلى رابطة مسارح الدولة

وفي الأول من سبتمبر تعرض قطعة الكاتب الألماني **لسنغ** **Lessing** **والحكيم ناتان** «**Nathan der Weise**».

* وعام ١٩٣٢ تحول المسرح إلى قطاع خاص.

* وعام ١٩٣٨، بعد سنوات مليئة بالتحول والبناء، اتخذ المسرح اسم «**مسرح شيلر لعاصمة الرايخ**».

* وعام ١٩٤٣ وبالتحديد ٢٣ نوفمبر دمر مبنى المسرح كلياً أثناء هجوم جوي. وفي سنة ١٩٤٥ تدمرت كل المباني التابعة للمسرح.

* وعام ١٩٥١ أعيد فتح مسرح شيلر موحَّداً مع مسرح القصر، حيث بدأ تاريخ نجاح المسرح واستمراريته إلى عام ١٩٧١. وعندئذ بدأت مرحلة جديدة في عمر المسرح متمثلة في عرض المسرحيات الحديثة إلى جانب المسرحيات الكلاسيكية، فيعرض لرواد الحداثة المسرحية مثل : **ميلر** ، **سارتر** ، **وليامز** ، **لوركا** ، **بيكيت** ، بالإضافة إلى عروض لكتاب ألمان مثل :**تسوك ماير** ، **ماكس فريتش** ، **ومارتين فالسر** .

* وتطرأ تبدلات كثيرة على إدارة المسرح وتستمر حالاته بين نجاح وإخفاق. وتلعب التغيرات السياسية دورا كبيرا في حياة المسرح الذي يتعرض إلى تعضيد مرة وخذلان مرة أخرى.

* عام ١٩٩٠ و في أكتوبر منه بعد الوحدة الألمانية يعاد عرض «**فاوست لغوته**» ، و «**اللصوص لشيلر**» .. وفي هذه الفترة تبرز اختلافات واضحة ، في وجهات نظر المخرجين.

و عام١٩٩٢ وفي أكتوبر منه ، بعد الوحدة الألمانية يعين السيناتور الثقافي لمدينة برلين **فولكمار كلاوس** «Volkmar Claub» لإدارة المسرح.

* يوم ٢٢ حزيران عام ١٩٩٣ يعلن قرار إغلاق المسرح من قبل حكومة مدينة برلين ، ويثبت القرار في السادس عشر من سبتمبر ١٩٩٣ مثيرا عند الكثيرين شعورا بعدم تصديق القرار.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رافـع النـاصـرى
يتحدث عن تجربته

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

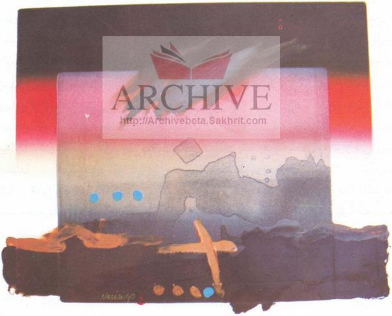
للرسام معادلة ثنائية طرفها الأول ذاكرته البصرية (**المصدر**) وطرفها الثانى وسيلة التعبير (اللغة) ، كلاهما يكمل الآخر بالدرجة نفسها من الإتقان والبراعة . يخفق (المصدر) إن خانته (اللغة) والعكس صحيح . على الرسام أن يطور كلا الطرفين فى آن معاً ، فكل العناصر تساعد على بلورة وتكثيف الرؤية الفنية لدى الرسام ، وأهمها تنشيط بصرياته وأفكاره ، ثم وسائط الأداء من مواد وتقنيات وصولاً إلى الأسلوبية التى ستميزه عن باقى الرسامين من مجايليه؟ أو من مختلف المراحل الزمنية . الرسام بدون رؤية وأسلوب لا يستطيع التغلغل فى ذهن المتلقى ويبقى عمله شيئاً لا يختلف عن باقى الأشياء العامة المتداولة فى الحياة ، أى لن يكون عنصراً ضرورياً وعضوياً للإنسان ، إذ بدونه سيشعر بفقدان عمود من أعمدة الحياة وبه يكمل إنسانيته ووجوده .

الطبيعة والإنسان مصدران مهمان لمخيلة الرسام ، ومنهما يستقى جلَّ مواضيعه عبر كل الأزمنة فإما كلاهما أو أى منهما . دائماً شىء من هذا أو ذاك فى هذا البحث أو ذلك الأسلوب بدءاً من الكلاسيكية وانتهاء ، بالتجريدية أو مابعدها .. ليس للرسام من قدرة خارقة تتجاوز الطبيعة ، فكل شىء فيها من أشكال وألوان وتكوينات ، وكل ما يعمله الرسام أو أى فنان ، هو من ذاكرة الطبيعة وإيحاءاتها . فى مخزون الذاكرة البشرية تفاصيل صغيرة رآها الرسام يوماً ما هنا وهناك منذ المشاهدة الحقيقية الأولى ، يستعيدها تلقائياً بعد زمن ربما يطول ، فمشاهد الطفولة محفورة فى خبايا ذاكرته ، وهى تأتى فى اللحظة المناسبة دون أن يدعيها أو يبتكرها . ما الذى يجعلنى أرسم الآن لوحات من طبيعة كنتُ قد رأيتها وعشتها منذ أن كنت طفلاً فى الخامسة من عمرى .. ماالذى يجعلنى أضع طيراً يهم بالتحليق من أعلى قمة جبل ما .. أهى الأسطورة التى كنا نسمعها ونحن أطفال عن ذلك الفارس الذى حوصر فوق القلعة فى مدينتنا فقرر السقوط مع حصانه فى النهر تخلصاً من أسر الأعداء .. لماذا كل هذه الآفاق وهذا الفضاء يتلون بين الأزرق والبنى المحروق ممتداً بين النهر والبادية الموغلة فى اللانهائية ؟.

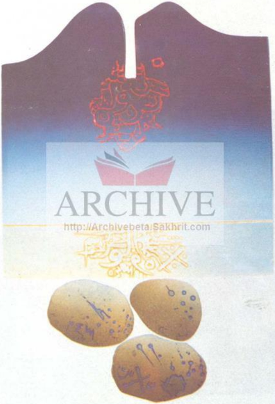
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الطبيعة دائماً مصدر للخلق والإبداع ، ومن يبتكر المشاهد النادرة أو غير المرئية فهو رسام ذو نزعة حديثة حتماً ، وأكثر الأساليب الحديثة قرباً من هذه المصادر هى التجريدية التعبيرية ، لقد كانت البذرة الأولى بعد تحولى من الواقعية إلى التجريدية ، ومازالت تأسرنى سواءً فى نظرتى للطبيعة أو فى تحويلها إلى لوحة كمرحلة تالية . أهتم بتفاصيل المشهد سواءً فى موقعه الحقيقى أو عند تحويله إلى لوحة ، فأنا أعتقد أن شريحة من هنا وهناك تكفى للتعبير عن المشهد العام . فى بعض الأحيان أختصر الأشياء إلى رمز كأن تكون نقاطاً فى الفضاء أو آثار أصابع إنسان ما أو خطاً محفوراً من آلاف السنين أو إشارة جمع أو بقايا أرقام وحروف وهكذا . دائماً سماء وأرض ، فضاء وكتل من تاريخ الإنسان ومخلفاته ، آثار من زمن السومريين والعهد العباسى وبقايا ما خطته أصابع إنسان ما على ساحل رملى أو ما حفرته تلك الأيادى على حجر متكلس . دائماً زمان ومكان لا أتعمد أن يكون شبيهاً بما تعارفنا على رؤيته ؛ لكن الذاكرة تجتهد بتكوين تلك المشاهد التى ربما أدعوها مجازاً (طبيعتنا) . الشكل الوحيد الذى كنت مصراً على رسمه مطابقاً لطبيعتنا هو الأفق . وقد راقبت مئات الحالات بمختلف الأشكال والألوان فى أزمنة مختلفة لتحولات الأفق ؛ وقد كان هذا بحثى الأساسى لسنوات كانت نتيجتها أن كثيراً من الناس كانوا يتذكرون لوحاتى فى حالات مشابهة عندما يرقبون الأفق . ولأن هذا الأفق قد أصبح مألوفاً ، فقد تحولت إلى رؤية الطبيعة ككل متحد ، فامتزج الأفق مع بقية العناصر فى الطبيعية ، وتداخلت السماء مع الأرض . إنه نوع من اختزال كل العناصر فى الطبيعة والتعبير عنها بحداثة مطلقة .. وهل غير التجريد يحقق هذه التداعيات والرؤى ؟ عام ١٩٧٩ كتب المرحوم الناقد **سعدون فاضل** أننى سأتحول إلى التجريد المطلق فى تجاربى القادمة.. فهل تأخرت كثيراً فى عملية التحول التى قصدها .. أم أننى ما زلت فى طريقى إليها ، وهى أقصى ما أتمنى ؟!

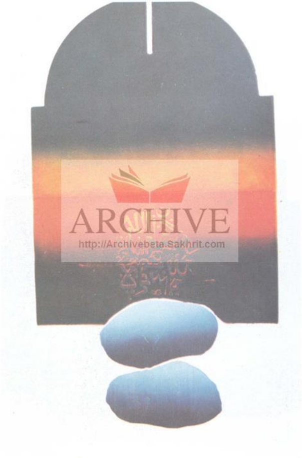
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

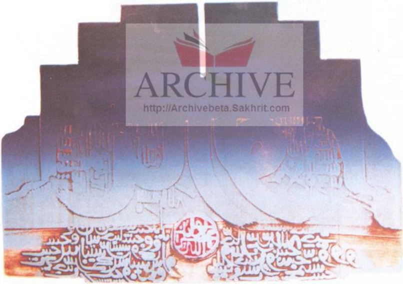
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

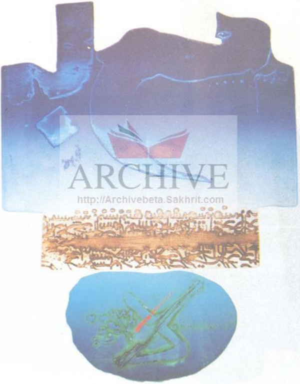


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

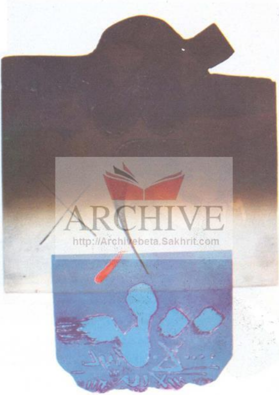


ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com